

N° 515
AÑO 9
2.7.06

LAS COSAS QUE JOHN IRVING LE CONTO A FRESAN
OSCAR FERREIRO: UN ARCHIVILLANO DE NOVELA
TOMAS SANZ, UNA VIDA CONTRA LA CENSURA
EL CINE DE BURROUGHS SEGUN ALAN PAULS

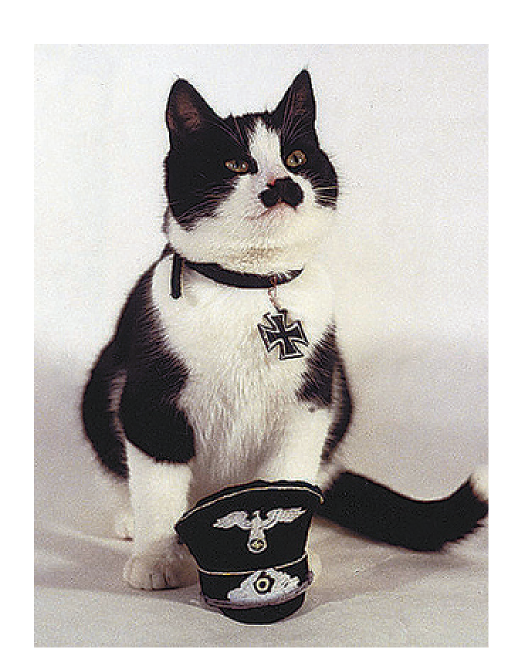
EL YO EN EL ARTE
CONTEMPORANEO

Más locos que los canguros

También sufre Australia. País donde al fútbol le dicen *soccer*, donde el deporte nacional es el *footy* o fútbol australiano –disciplina incomprensible para el resto del mundo–, se entusiasmaron sin embargo con una selección llena de empeño: hasta salieron a la calle en Melbourne cuando la clasificación a octavos, y eso que el partido terminó a las cuatro de la madrugada. El sueño terminó porque no pudieron meter un solo gol y a Italia le regalaron un penal en tiempo de descuento. Ahora sufren y, además de tronar contra la FIFA, reclaman una "evolución" de lo que ellos llaman "el bello juego". Claro que las propuestas demuestran que los aussies todavía no saben de lo que están hablando. En el diario *The Age*, el columnista Tim Colebatch escribía: "Lo que hace que el *soccer* sea un juego con pocos tantos es sobre todo la regla del offside, que limita la posibilidad de gol. Entonces los delanteros se convierten en actores profesionales que fingen penales. El juego debería permitir más goles, sea eliminando la regla del offside o agrandando el arco. Así los referís tendrían menos influencia y el partido se determinaría por cómo juegan los equipos".

¡Claro! Y también se podría subir el número de jugadores a 14, permitir el uso de las manos cuando sea procedente y que el juego físico no tenga ningún tipo de limitaciones. Oh, no..., ¿no se parece mucho a eso llamado fútbol australiano?

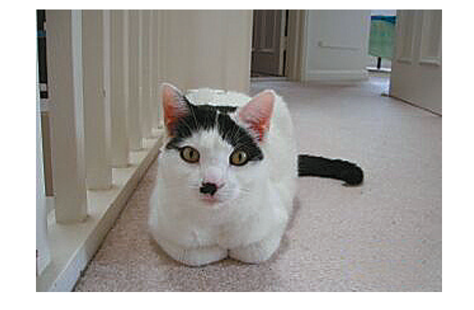


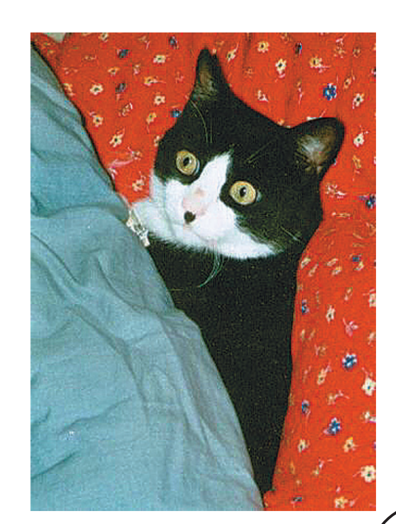




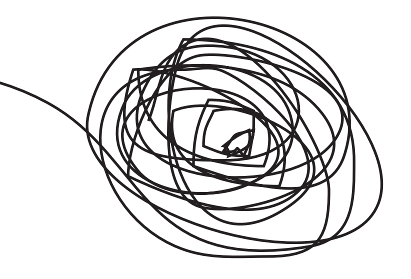
Mi Micha

En tiempos photoshópicos como los que vivimos (de cuerpos y rostros de famosos y no tan famosos retocados y hasta reinventados con el Photoshop) cuesta un poco creerse estas cosas. No es que la infinita diversidad gatuna no permita combinaciones de manchas como éstas, pero es cierto que hoy cualquier payaso puede sacarle una foto a su morrongo y pintarle un bigotito como el de Hitler (o el de Chaplin). En cualquier caso, que nadie les eche la culpa a estos encantadores mininos, que están expuestos en *www.catsthatlooklikehitler.com* (que quiere decir *www.gatosqueseparecenahitler.com*): no son malos, ni intolerantes, ni asesinos, ni los anima un espíritu dictatorial, o al menos no más que al resto de los gatos del mundo que, hay que reconocerlo, son bastante déspotas y engreídos. Simplemente les salió una manchita, justo ahí.









yo me pregunto: ¿Por qué Maradona usa dos relojes?

Porque cuantas más agujas tenga a mano, mejor.
El Sr. Durito y yo

Es obvio: en uno mira la hora y en el otro los minutos.
Viru, relojero

Porque vive en dos mundos... paralelos... el terrenal y el divino.
Fan Diego

Lógico, si tiene sólo dos brazos.
Gómez el de piedra pómez, de Viedma

Mira a la izquierda y piensa como la izquierda; mira a la derecha y actúa como la derecha.
Ian Sansoni, de Entre Ríos

Porque uno le da la hora local y el otro la visitante.
La Claudia, desde la tribuna

Porque ni con dos le dan la hora...
El mono relojero

Porque se le acaba el tiempo.
Citizen Kane

Porque La Mano de Dios controla el tiempo "terreno" y el "infinito divino".
José "Sacristán" de la Capilla

¿Quién es Maradona?
Asdrúbal Butz, de adentro del Termo

Mirá, yo uso un reloj pulsera, el despertador, el de la video, el del microondas, el de pared de la cocina, el del auto, el de la compu... ya van siete... y tengo perfil bajo.
Hermenegildo Potz, siempre llegó tarde

Porque en uno controla la hora en que tiene que ponerse el otro.
El Fantasma de la Opera

Porque es el Di Ego.
TicTac Merello

Para no esquivar el tiempo.
Gambeta al ajillo de Scalabrini

para la próxima: ¿Qué estaba mirando Messi en el banco?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar

El artista y La Parca



POR ROBERT CRUMB

Por mi supervivencia, he creado este anti-héroe alter-ego, un tipo en un traje apretado, parte hombrecito y parte payaso. Sí, ése soy yo. Nunca me pude relacionar con el héroe. No tengo ningún interés en dibujar personajes heroicos. No es lo mío. Me inclino más por el costado sórdido de la vida. Me parece más interesante hacer dibujos grotescos, espeluznantes o absurdos, y disfruto especialmente dibujar mis febriles obsesiones sexuales. A algunos no les gusta ese material perverso: hombrecitos extraños y horribles haciéndoles cosas retorcidas a mujeres hermosas. Pero la verdad, puede no gustarles, pero me hice famoso igual. ¡Y entonces pude vivir mis fantasías en el mundo real! Fui "afortunado". Mi amigo y dibujante under Jay Lynch una vez lo expuso claramente: "¡Conseguís lo que dibujás!", y es verdad. Tuve todo lo que alguna vez dibujé. Lo bueno y lo malo. Supongo que es el modo en que me concentro en algo y hago foco en lo que lo hace funcionar.

Pero el reloj avanza. En este punto de mi vida, es una carrera contra el tiempo. Se puede incorporar la Muerte a la vida de uno de algún modo armonioso, o se la puede dejar convertirse en algo terrible y acechante. Mi padre se unió a los Marines cuando era joven y fue enviado a China en 1937, cuando los japoneses estaban bombardeando Shanghai. Vio muerte y hambre en las calles. Sobrevivió a la Segunda Guerra y fue enviado a Hiroshima diez días después de que los norteamericanos soltaran la bomba atómica sobre la ciudad. No puedo ni siquiera imaginarme lo que vio. Nunca habló del tema.

Para mí, el encuentro más profundo que tuve con la muerte sucedió en 1966 después de haber tomado una poderosa dosis de LSD. No recuerdo exactamente lo que me aterrorizó, porque en aquel momento me dije que si quería volver a estar sano, debía olvidar lo que había visto. Forcé la amnesia para poder volver al mundo normal. "Con LSD, no hay que matar o dejarse matar", todo sucede en algún otro plano de la existencia.

Mi trabajo tiene un fuerte elemento negativo. Tengo mis demonios internos con los que lidiar. Y dibujar es uno modo de articular cosas adentro mío que de otro modo no puedo atrapar. Lo que no quiero hacer, lo que me aterra más que nada, es dejar un legado de porquerías. No quiero que mi trabajo vaya a parar al cesto de basura de la historia y se convierta en otro de esos trabajos de segundo orden, mediocridades que los connoisseurs del futuro deberán correr del medio para llegar al material realmente bueno.

Ultimamente, sin embargo, estoy más interesado por "el viaje interior", la gran aventura rumbo a lo desconocido dentro de uno. ¿No es raro que seamos tamaño misterio para nosotros mismos? Qué paradoja. Creo que uno de los grandes poderes que los humanos poseemos es el "foco singular". En mi juventud, todo mi foco estaba puesto en mi mano izquierda, a través de la pluma y en dirección al papel. Porque vivía en el papel, mi trabajo tenía fuerza.

Como persona, en el mundo real, era débil. Mantener ese tipo de foco, tan estrecho, es peligroso para la salud mental y puede costar la vida. Sin la habilidad para "cuidar el negocio", puede ser difícil sobrevivir en el mundo. Es una selva ahí afuera. Pero, dado que prefiero estar muerto que ser un mediocre, mi lema es: ¡Cada dibujo, una obra maestra!

Hace poco, después de ver la película *Gladiador*, decidí que debía retirarme de la "arena". No quería que los espectadores siguieran viendo si iba a ganar o a caer. Quiero despedirme, abdicar, renunciar. Me gusta la metáfora de Rocky. Este mundo siempre será más grande y más poderoso que uno, pero hay que lidiar con él. La vida es una lucha activa. Como dice Rocky: "Sé que no le puedo ganar a este tipo, sólo quiero recorrer el camino con él. Sólo quiero estar de pie al final de la pelea, nada más". Esa es la única victoria a la que se puede aspirar. Hay que encontrar un modo de mantenerse en forma, de mantenerse alerta, de mantenerse de pie. Rocky podrá ser una película tonta, pero contenía esta gran metáfora. R

Este fragmento pertenece a *The Robert Crumb Handbook* (2005), autobiografía del ilustrador a cargo del mismo dibujante, y Peter Poplaski (dibujante y colaborador con firmas como Milton Caniff y Will Eisner). El libro también incluye un compact-disc registrando varias de las actuaciones de Crumb y su banjo en bandas como R. Crumb and his Keep-On-Trucking-Orchestra, The Crumb Family, R. Crumb and his Cheap Suit Serenaders y Les Primitifs du Futur.

sumario

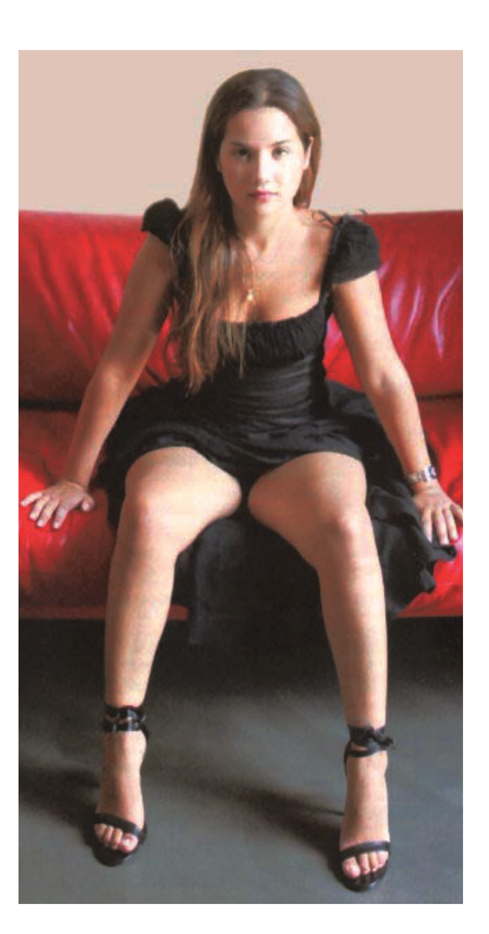
El confesionario

Ya desde hace un tiempo las diferentes formas del arte parecen compartir un denominador común: la cotización en alza de la intimidad. Libros de flagrante intención autobiográfica, películas armadas con material familiar casero, obras hechas con los remedios y las sábanas del artista, sitios en Internet de desembozada indiscreción... Radar ofrece un relevamiento de los ejemplos y las causas que dan forma a este nuevo signo de los tiempos.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Por algo se llamaba "El confesionario". Los habitantes de la casa de "Gran Hermano" iban allí sobre todo a hablar mal de sus compañeros, pero el nombre de ese espacio sugería algo más: lo que realmente se quería ver en el programa era la intimidad de ese grupo viviendo en la cotidianidad y, de ser posible, que sacaran toda la ropa sucia posible sobre su "vida afuera". Antes, el talk-show –hoy un poco en decadencia– hacía lo mismo: los participantes confesaban sus miserias y, preferentemente, se agarraban de los pelos si la pasión lo ameritaba. Según Leonor Arfuch, los medios de comunicación y en especial la TV son los encargados de la construcción pública de una nueva intimidad "que se ofrece como un consumo cultural fuertemente jerarquizado". Y así es. La intimidad visible y los géneros íntimos viven un auge en los últimos años, ampliado, por supuesto, por la aparición de las nuevas tecnologías. Hoy, cualquiera puede registrar su vida en video y hacerla película con un sencillo programa de edición digital; cualquiera puede escribir su día a día en los múltiples servicios de la web, desde los weblogs hasta *livejournal* o *myspace*. Cualquiera puede colgar sus fotos de la red, gracias a las cámaras digitales y los sitios como *flickr.com* o los fotologs. Y aunque es difícil aventurar qué fue primero, lo cierto es que la hipercomunicación ha producido una escalada de la subjetividad y la narración de lo íntimo-privado aparece en todos los medios, desde la literatura hasta la web, pasando por la plástica, la fotografía, el cine, los medios de masas. Quizás esta visibilidad de lo privado se inscriba en un nuevo escenario de pluralismo global, una multitud de narrativas vivenciales que desafían el umbral de lo público y lo privado. En cualquier caso, las vidas "reales", las experiencias, las anécdotas se cuentan, circulan y se consumen cada vez más ávidamente. ¿Signo de los tiempos? Hay suficientes ejemplos para considerar que tal vez sea así.

Los libros de la memoria



MELISSA P., LA ITALIANA QUE SALTO A LA FAMA CONTANDO SU PRECOZ Y MOVIDA VIDA SEXUAL.

POR M. E.

En 1977, el crítico y novelista Serge Dubrouvsky acuñó el término "autoficción" para definir el género de su libro *Fils*. Como la autobiografía, la autoficción está fundada en la identidad del autor, que en ocasiones aparece como el narrador –aunque muchas veces usa la tercera persona– y el personaje principal. Pero se reclama también ficción, ya que abarca o permite hechos ficticios y nombres inventados. O como lo explica Leonor Arfuch en su artículo "Cronotopías de la intimidad": "La autoficción, que aparece como nueva categoría editorial, juega a ser o no ser verdadero relato del yo, aunque conserve la referencia al nombre propio, o bien toma la forma de una novela aunque indague de cerca en la propia geografía". La línea, como se ve, es tenue; pero en los últimos veinte años la literatura francesa y francófona produjo autoficción a destajo, aunque muchos de los escritores rechacen el casillero. En cualquier caso, el mercado literario ofrece estos relatos como autoficción, y con razón, porque venden hasta la locura. Hay varios casos paradigmáticos. Uno de los más famosos es el de la joven escritora belga –nacida en Tokio– Amelia Nothomb: célebre por su personaje de chica excéntrica –vive casi como una reclusa en Bruselas y escribe exclusivamente a mano–, muchas de sus novelas cortas "ficcionalizan" episodios autobiográficos, como *Estupor y temblores* (1999), que la encuentra humillada y enloquecida cuando trabaja para una empresa corporativa japonesa; *Biografía del hambre* (2004) cubre su vida desde la infancia a la adolescencia; en *El sabotaje amoroso* (1993) tiene siete años, vive en China, con sus padres diplomáticos, y se enamora de otra niña, y *La metafísica de los tubos* (2000) es una suerte de automitología sobre sus primeros tres años de vida en Japón. Todos sus libros fueron éxitos de venta: *Estupor y temblores* vendió casi medio millón de ejemplares. También son un gran éxito los libros de Christine Angot, francesa, que en *El incesto* (1999), por ejemplo, relata el abuso sexual a la que la sometió su padre, ade-







Vidas en red

POR M. E.

Ya se sabe: los blogs son el fenómeno más comentado y más extendido de la red. Y allí todo es subjetividad. No se trata sólo de aquellos blogs que narran las vivencias del blogger: de ésos, claro, hay muchos. Pero los blogs tienen múltiples formas, y lo confesional no es tan central como, justamente, la subjetividad. La mejor cobertura del Mundial la viene haciendo el sitio del diario inglés *The Guardian*, con blogs actualizados minuto a minuto donde los "comentaristas" incluyen mails recién llegados, quejas de todo tipo, exabruptos emocionales, nada más lejos de la objetividad periodística. Hoy, todos los grandes diarios tienen weblogs en sus versiones online, que desplazan las tradicionales columnas de opinión. Cuando un blog funciona como noticiero, el blogger es quien crea su propia agenda. Hay periodistas famosos como Andrew Sullivan –uno de los pioneros en convertirse en blogger– que, después de una experiencia solitaria, escribe su blog para la versión online de *Time*. Otros escriben bitácoras crípticas que sólo ellos pueden decodificar; otros dan información informática, y así hasta el infinito. Es otro tema, pero el blog también sirve últimamente como plataforma para escritores aspirantes, que publican allí sus ficciones (y a la inversa, escritores que publican sus ficciones, en papel, imitando el formato de los blogs).
Claro que las joyas de la corona para el voyeur son los weblogs-diarios personales. En la Argentina, el mejor y uno de los más visitados es el de una chica que se hace llamar Lola, estudia Derecho y vive con su hija (*http://justlola.blogspot.com/*). Un *post* típico es: "Porque aparentemente *todo el mundo sabe* que para que no se te encarnen los pelos, de vez en cuando (aparte del exfoliante en guantecito, el exfoliante con cositos de durazno, la crema) te tenés que pasar la maquinita. Pero la maquinita en el cavado, vieja, no nos cabe ni un poquito". La *blogósfera* contiene millones de diarios personales; uno que últimamente adquirió un insólito dramatismo es *http://www.mydadhascancer.blogspot.com/*, el diario que lleva una chica de Nebraska llamada Sheryl sobre el cáncer de su padre. Pero el verdadero fenómeno es el de los adolescentes, que sobre todo usan *myspace* y *livejournal* para escribir sus diarios personales; y allí la red arde, porque es una comunicación nueva. No sólo se enteran de las vidas de los demás sino que se enardecen en verdaderas peleas que transcurren en ese formato, como si ni siquiera necesitaran verse las caras, nunca. Todos tienen perfiles, que detallan gustos y características personales. Incluso existen sitios que relevan y archivan los dramas, disparates, peleas y mitomanías que allí suceden, y de alguna manera crean celebridades de la red. La aparición de la intimidad y la narración de la experiencia no se termina allí, quizá ni siquiera empieza. El sitio *http://www.memoryarchive.org/* recopila recuerdos de desconocidos y propone sólo eso: archivar recuerdos sobre gente, ciudades, acontecimientos. Los responsables les hablan así a los usuarios: "Tus experiencias son literalmente la historia. Nuestra memoria colectiva se desvanecerá. El pasado es un país extranjero, distante, extraño, imposible de conocer. A menos que tengamos un mapa. Tus recuerdos, guardados en Memoryarchive, son el mapa para las generaciones futuras. Ustedes tienen historias. Hagan historia".Y por supuesto, si las imágenes valen tanto como las palabras, allí están los fotologs, uno de los fenómenos más recientes, donde sobre todo jóvenes y adolescentes publican fotos o bien personales o imágenes personalmente significativas –a veces con textos– para construir una biografía. De la misma manera, *YouTube.com*, un sitio que permite subir videos online, en forma gratuita –también se ven en forma gratuita– permite pensar en gente que filmará y pondrá a disposición de los demás fragmentos de su vida frente a cámara (el sitio incluye tanto fragmentos de programas de tele como videos y filmaciones personales). Y el gran salto de lo íntimo es sin duda la pornografía amateur, que circula por la red sea en archivos o webcams, que permite espiar las vidas sexuales de los otros y compartir la propia. Por ejemplo, en el sitio *www.fotosprivadas.com* se puede encontrar a la "parejita de Madrid" que dice: "Nos gusta publicar nuestras fotos y que las vea todo el mundo. Si quieren enviar comentarios, preferiblemente con foto, mándenlos a...". Y las fotos íntimas tienen epígrafes como: "lamer el ano es mi pasión"; "a punto de metérsela en la boca" o el españolísimo comentario "nos ponemos a cien".

---

más de sus experiencias homosexuales. Angot usa nombres propios, y explica: "Reconozco que lo que hago es difícil para quienes me rodean, para mi ex marido, mi hija. Reconozco que es una agresión por mi parte, que provoca sufrimiento. Pero si el libro necesita que use nombres verdaderos, si eso lo va a hacer mejor, opto siempre por el libro". Justine Lévy es un caso distinto, porque su producción roza la obsesión por la vida privada de las celebridades: hija del filósofo Bernard Henri-Lévy, publicó *The rendez-vous* en 1994, parte biografía parte ficción sobre la difícil relación con su madre, una ex modelo bisexual y adicta. Auténtico suceso de escándalo, sólo fue superado por *Rien de grave* publicado en 2004. Y cómo no: allí Justine describía su matrimonio con Raphaël Enthoven, también filósofo, hijo del mejor amigo de su padre, que la abandonó por la modelo y cantautora Carla Bruni. Justine, desesperada, se hizo adicta a las anfetaminas, y luego contó todo en un libro que desplazó al mismísimo *Código Da Vinci* del primer puesto en las listas de ventas europeas. La lista podría seguir e incluir, aunque de forma más tangencial, a Catherine Millet, la crítica de arte que escribió su "biografía erótica" en *La vida sexual de Catherine M.* (2002) y vendió dos millones y medio de ejemplares o las aventuras exóticas de Olivier Rolin (*Port Sudan*, 1994).
En Estados Unidos y la literatura anglo, un fenómeno similar tiene otro nombre y se llama "memoir". Gore Vidal escribió el propio en 1995, y definió el subgénero: "un memoir es cómo uno recuerda su propia vida, mientras que la autobiografía es historia; requiere investigación, fechas y chequear los hechos". Por un lado, existen los escritores que se lanzaron al mundo literario con *memoirs*, como Dave Eggers, el fundador de la editorial independiente McSweeney's, que publicó en 2000 *A Heartbreaking Work of Staggering Genius (2000),* un *memoir* sobre cómo crió a su hermano menor en San Francisco luego de la repentina muerte de sus padres; fue finalista para el Pulitzer en la categoría de no-ficción. Dos años después publicó su primera novela, *You Shall Know Our Velocity*. Es parecido el caso de Alice Sebold, que en 1999 publicó *Lucky*, un *memoir* sobre la violación que sufrió, su adicción a la heroína y el camino hacia la recuperación; un libro carente de autocompasión, crudo pero al mismo tiempo con mucho humor. En 2002 publicó su primera y excelente novela, *Desde mi cielo*, la historia de una chica asesinada que, desde las nubes, observa el duelo de su familia y cómo sigue la vida de su asesino. Peter Jackson acaba de comprar los derechos de la novela para lo que será su próxima película. Augusten Burroughs, un escritor y periodista gay especializado en humor, escribió *Running With Scissors*, sobre su infancia y adolescencia en casa del psiquiatra de su madre, su tutor legal, un excéntrico que incluso le permitió tener una relación con un paciente pedófilo. Hace poco, la verdadera familia –que en el *memoir* lleva el apellido de Finch– demandó a Burroughs por difamación. Lo que sólo aumentó el éxito de Burroughs. Pero autores más "literarios" también se suben al vagón. Martin Amis lo hizo con *Experiencia*, donde no sólo describía los dolores de cabeza de ser hijo de Kingsley Amis, sino la desaparición de su prima Lucy en 1973, que fue víctima de un asesino de niños, su relación con Saul Bellow y Christopher Hitchens, y hasta su cirugía dental, de la que muchos críticos se burlaron por considerarla pura vanidad. Y Nick Hornby lo viene haciendo hace años con libros como *Alta fidelidad* (sobre su obsesión con el rock y sus problemas con las mujeres) o *Fiebre en las gradas* (sobre su experiencia como hincha de fútbol).
Pero hay también autores consagrados que más bien se inclinan hacia la tan difícil de definir "autoficción". Los casos más notables, últimamente, son los de Philip Roth y Bret Easton Ellis. En *La conjura contra América*, Roth imagina unos Estados Unidos gobernados por el fascismo con el imaginario triunfo en los años '30 de Charles Lindbergh en la carrera presidencial, que lleva al país hacia el Eje. Pero la novela también es la historia de la familia Roth: el narrador se llama Philip y los parientes tienen los >



SIN TITULO, DE LA SERIE *COCTEL*, 1996: UNA DE LAS FOTOS DE ALEJANDRO KUROPATWA SOBRE SU MEDICACION CONTRA EL SIDA.

A la altura de lo fotografiado

POR VALERIA GONZALEZ

Cuando empecé en los ’70 a tomar fotos, decía Nan Goldin, la fotografía artística en Norteamérica era acerca de árboles, de rocas y de un acabado técnico perfecto. A nosotros (incluía aquí a David Armstrong, su compañero en la Escuela de Boston) sólo nos importaba el contenido. Cuando Goldin hablaba de contenido no se refería al “tema” de las fotos sino al hecho de estar directamente involucrada con lo fotografiado. Esto la diferencia bastante de la mirada truculenta de Diane Arbus, con quien fue comparada tantas veces. Arbus señalaba desde su propia distancia (no importa cuán torturada) la deformidad y lo grotesco. Goldin salía de noche con la cámara colgada por los clubes del Lower East Side como aquel otro podía salir vestido de mujer, o llevar una serpiente al cuello. Era una más del baile, del desfile de personajes, drogas, música y excesos. Cuando la fotografía de Nan Goldin se volvió casi un modelo para los jóvenes, en los ’90, muchas veces se cometió el error de convertir en fórmula la mala foto: flashes saturados, ojos rojos, recortes absurdos o aleatorios. Muchas imágenes de la artista, es cierto, tienen estas características que desafían el buen gusto, pero muchas otras están perfectamente compuestas. Para Goldin lo formal era secundario. La cámara era una prótesis de su cuerpo, un modo de transitar su propia vida y la de sus seres cercanos. Del ritual privado del maquillaje al exhibicionismo en el club nocturno, del éxtasis de medianoche a las ojeras y el deterioro del amanecer, del sexo libre a la enfermedad y la muerte: los personajes aparecen una y otra vez. No tiene sentido juzgar una fotografía aislada de Nan Goldin. Cuando ella comenzó a mostrarlas en los mismos clubes donde todo sucedía, lo hacía con largas secuencias de diapositivas.
La fotografía se aleja del modelo de la pintura y se acerca al relato cinematográfico. Algo semejante sucede con las imágenes del japonés Nobuyoshi Araki. Siempre se presentan de a montones, en cajas, colgadas de broches, o empapelando las paredes de arriba a abajo, aunque su formato preferido es el libro. Araki cuenta también, incansablemente (llega a sacar 40 rollos en un día), su vida privada. Las fotografías no son acerca de Tokio sino acerca de la relación erótica de Araki con Tokio. Como Goldin, él lleva su cámara a todos lados. Como Goldin, está siempre rodeado de gente. Cuando el artista no se propone construir imágenes sino hacer de la mirada un modo de vivir, es obvio que el resultado va a dar una estética inclusiva como la vida misma. Araki ve todo, nos lleva por la ciudad desde el centro luminoso a los clubes de los barrios rojos, de lo sórdido a lo bello. De lo público hacia una intimidad que un ojo occidental podría equívocamente tildar de pornográfica. Fotografiar, dijo una vez Araki, es como el ritmo ininterrumpido de inhalar y exhalar.
Si nos trasladamos a la Argentina, podríamos mencionar muchos otros casos de procedimientos autorreferenciales en la fotografía contemporánea. Elegir, entre todos, la muestra *Cóctel* de Alejandro Kuropatwa (1996) es también un modo de rendirle homenaje. El título mismo ya alude a un cruce problemático entre los ritos sociales y privados, entre el cóctel inaugural de una exposición y el cóctel de medicamentos que promete la cura del sida. La referencia al cuerpo enfermo del fotógrafo es indirecta: las pastillas, solas, ocupan el centro de una escena rigurosamente compuesta según las leyes de seducción del discurso publicitario. Efectos de luz, primeros planos, fondos texturados. Obviamente, en este caso, el aura del objeto subvierte la funcionalidad primaria de la publicidad y se acerca a una crítica social amarga. No se trata de un objeto común a todos, como las latas seriadas de Warhol. Exhibir como si fueran piedras preciosas esas minúsculas pastillas, dijo Roberto Jacoby, tasadas en decenas de miles de dólares anuales, es la más dolorosa ostentación que puede hacer un niño rico en un país donde la mayoría de los enfermos no tendrá acceso a los medicamentos. Esta serie de fotografías, donde la promesa de salvación de un tratamiento médico es presentada como artículo de lujo para unos pocos, ha quedado también como testimonio de la vida y la muerte de Alejandro Kuropatwa. R

>

mismos nombres que la verdadera familia del escritor. Easton Ellis también se ubicó como protagonista en su nuevo libro, *Lunar Park*, una novela sobre un escritor que lidia con el fantasma de su padre, con su esposa, sus hijos y los editores; tan autorreferencial que hasta hay un cameo de Patrick Bateman, el protagonista (de ficción) de *Psicópata Americano*. El protagonista se llama Bret, y el escritor reconoce que, al principio, intentó escribir un *memoir*. “Pero después se empezaron a mezclar cosas” y decidí hacer una novela con un personaje que fuera yo. Algunas cosas son reales, otras no. Pero me gustó jugar con la percepción que tiene sobre mí la gente.”
Y hasta es posible encontrar ejemplos en Argentina. Leonor Arfuch identifica algunos casos como *Lenta biografía* (1990) y *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, *La busca del jardín* y *El paso tan lento del amor,* de Héctor Bianciotti (1996), *El común olvido* (2002) y *Varia imaginación* (2003), de Silvia Molloy. Pero si en estos casos se inscribe en una búsqueda literaria experimental, la autoficción también existe como bestseller sin pretensiones: es el ca-

La cuestión es simple: si una adolescente cuenta su vida en un diario personal *online*, lo mismo debe hacer Britney Spears, so pena de quedar como una marciana en la arena masiva. Y allí está ella, dando entrevistas despeinada, llorando, embarazada, con las pestañas postizas mal puestas, asegurando que es una chica más, que incluso limpia la casa y que “la obligaron” a hacer el papel de joven perfecta, bella y virgen. Es decir: se *confiesa*.

Famosos al desnudo

POR M. E.

Si todo el mundo está contando su vida, ¿cómo podrían quedarse atrás las celebridades? Extraño momento para los personajes de la cultura masiva: por un lado, los invaden como nunca antes los *paparazzi*; por otro, la tendencia de valorización y consumo de la intimidad los obliga a ser “reales”. La cuestión es simple: si una adolescente cuenta su vida en un diario personal *online*, lo mismo debe hacer Britney Spears, so pena de quedar como una marciana en la arena masiva. Y allí está ella, con toda su confusión a cuestas, dando entrevistas despeinada, llorando, embarazada, con las pestañas postizas mal puestas, asegurando que es una chica más, que incluso limpia la casa y que “la obligaron” a hacer el papel de joven perfecta, bella, virgen, la típica norteamericana sureña. Es decir: se *confiesa*, porque de eso se trata. También tuvo su propio reality que narraba las primeras etapas del romance con su ahora esposo: se llamaba *Chaotic* y tuvo poco éxito.
No es la única. Shakira puso a Antonio de la Rúa en su video “Underneath your Clothes”, y se refiere claramente a él en la canción “Día de enero” del excelente disco *Oral Fixation 1*: “*Y aunque hayas sido un extranjero hasta en tu propio país/ Si yo te digo ¿cómo dices tú?/ Aún dices ¿qué decís?/ Y lloras de emoción oyendo un bandoneón*”. Todas las grandes estrellas lanzan, cada vez con más frecuencia, DVD sobre sus experiencias en el *backstage* o la vida cotidiana de las giras: Madonna fue, como suele suceder, la pionera con *A la cama con Madonna*, pero ahora repitió con *I’m Going to Tell you a Secret*, igual de excelente; Shakira hizo lo propio con *En vivo y en privado*, y hasta Metallica se subió a la exposición de la intimidad con *Some Kind of Monster*, la película/documental sobre el psicólogo de la banda, sus problemas y la grabación de su último disco, que resulta involuntariamente una gran comedia. Eminem, con gran calidad, ha narrado sus traumas infantiles (su madre sufre de Síndrome Munchausen by proxy), sus peleas con su esposa Kim y su amor incondicional por su hija Haley, más

so de Jorge Fernández Díaz, que ya lleva dos libros: *Mamá*, sobre, obviamente, su madre, y *Fernández*, sobre un hombre en la crisis de la mediana edad que se encuentra con su novia de la adolescencia, personaje que casualmente se llama como el autor.

Y, por supuesto, existen los famosos casos de Melissa P., la jovencita italiana que hasta se presentó en el living de Susana Giménez después de ser un bestseller sin precedentes en su Italia natal con el diario de su precoz actividad sexual, *Cien cepilladas antes de dormir*; o Bruna Surfistinha, la ex prostituta brasileña que detalló sus encuentros sexuales y opiniones varias en su blog-diario, material que acabó en el libro *El dulce veneno del escorpión* (más de 100 mil ejemplares vendidos en Brasil). Quizá sin esta avalancha la autobiografía de Gabriel García Márquez no hubiera tenido un lanzamiento de un millón de ejemplares en español –y un número parecido a escala mundial–; quizá no hubiera sido tamaño éxito. Y cuántos lectores habrán pensado, sólo por el título, que *Memorias de mis putas tristes* sería una especie de fragmento erótico de la biografía del novelista. Ⓡ



anécdotas reales de la guerra gangsta del rap, en la que se vio involucrado; es como si convirtiera la narrativa del *talk show* en poesía. Robbie Williams desgranó sus ambigüedades y depresiones en el casi obsceno *Escapology*: "*Escribir otra balada, mezclarla el miércoles, venderla el jueves, que salga el sábado/ es una canción de amor/ hacer otra entrevista, un montón de mentiras/ hablar de celebridades que todos desprecian/ y cantar canciones de amor tan sinceras*", se desgañitaba en "Come Undone".

Y en TV se multiplican los *realities*; quizá ya no exista uno tan famoso como "Gran Hermano", pero la multiplicación es sintomática y llega a la más profunda intimidad, a lo más privado: "Mi casa, tu casa" directamente entra al sagrado templo del hogar, para transformarlo; "Cambiemos esposas" propone un intercambio de parejas pero sin sexo y los astutos productores eligen familias con modos de vida diametralmente opuestos para que el shock de la intrusa en el hogar sea mayor; cada mes se suma un reality de cirugías estéticas, desde el muy extraño "Quiero una cara famosa" de MTV (donde los pacientes, justamente, quieren y fracasan en el deseo de tener, por ejemplo, el cuerpo de Carmen Electra) hasta el clásico "Extreme Makeover", con toda su crueldad. Y las celebridades menores abren sus casas: mostrando los primeros años de su matrimonio en "Newlyweds", Jessica Simpson se hizo famosa –ya está divorciada–; Hulk Hogan, icono del *catch* norteamericano, tiene *reality* sobre su familia, que se llama "Hogan Knows Best"; Danny Bonaduce, el muy desequilibrado ex astro infantil, intentó suicidarse en su reality "Breaking Bonaduce" (además, se gana la vida hablando de sí mismo en un programa de radio). La lista puede seguir casi hasta el infinito, y quedará desactualizada en una semana.

Las celebridades que pueden, además, incursionan en otras áreas. En marzo del año que viene se publicarán los diarios personales de Pete Doherty, el rocker inglés y salvaje novio de Kate Moss: una editorial le pagó 250 mil dólares por ellos, y él de lo más contento. Kate se impresionó un poco –ella aparece en los diarios–, pero ya lo perdonó. Ⓡ



MI RELACION CONMIGO, OBRA DEL ARGENTINO GUILLERMO IUSO, POPE DE HACER OBRAS CON SU PROPIA VIDA.

Un artista de sí mismo

POR MARIA GAINZA

Puede que todo este rollo de lo confesional en las artes plásticas haya tenido sus comienzos en 1959 cuando, con *Window Water Baby Moving*, el videoartista Stan Brakhage filmó el nacimiento de su hijo. O más atrás aún, en 1932, en la pintura donde Frida Kahlo se pintó tras un aborto en su camita del Henry Ford Hospital rodeada de un feto flotante y un hueso pélvico. Pero no fue hasta principios de los '90 que el arte confesional se convirtió en un fenómeno reconocible.

Tracey Emin no es el tipo de artista que las abuelas aprobarían. Su arte revela cosas sobre su intimidad que a la mayor parte de la gente le daría pudor exponer en público. Sus temas preferidos incluyen su violación, sus dos abortos, sus intentos de suicidio, el tamaño del pene de su novio, sus períodos menstruales y su alcoholismo. Emin recrea el estereotipo del genio autodestructivo, sufriente y oh, tan sensible, y lo explota al dedillo. Es una *entrepreneur* que usa su status de víctima como capital. Hace unos años abrió una tienda en Londres en donde uno podía comprar sus cartas de la adolescencia. Después montó una carpa en cuyo interior bordó todos los nombres de los chicos con los que alguna vez se había acostado y terminó por autoproclamarse reina de la autorreferencialidad cuando instaló su propia cama en una muestra: las sábanas revueltas, los condones usados, las botellas de vodka vacías, los ceniceros repletos. Se la ha acusado de cínica, de manipular los niveles más bajos de voyeurismo del público. Mirar su obra es similar a mirar una de las pataletas confesionales y químicas de Courtney Love en MTV.

Y sin embargo, mucho de este tipo de arte que Tracey Emin parece presidir termina siendo curiosamente impersonal y blando, casi intercambiable con la confesión de cualquier otra persona. Como si, al final, el ojo solamente pudiera ver las convenciones de la autobiografía y lo personal rápidamente perdiera personalidad. Además, en una sociedad tan fascinada con la cultura autobiográfica, gran parte del arte confesional desafía la crítica al proponerle al público un chantaje emocional.

Pero hay excepciones. En la Argentina, hace dos años, Eva Grinstein curó una muestra en el Malba llamada *Superyó* donde lo autobiográfico era piedra de toque. La vida de cada artista era la materia prima para la construcción de un discurso artístico, pero también para una autoinvención. Ahí, Martín Sastre mostró un video pop que recorría su vida desde Uruguay, su humilde país natal, a las cimas heladas del mundillo del arte internacional. Ahí también Tamara Stuby presentó una serie de gráficos estadísticos donde pasaba revista a un año de su vida mientras sometía la introspección a una auditoría fría y calculadora. Miguel Rotschild mostró una fotonovela donde registraba su desesperación por insertarse dentro de la célebre familia Rotschild de banqueros. El artista, según la fotonovela, un pintor mediocre en busca de éxito, llegaba a las puertas de un castillo europeo a reclamar su herencia.

Y después estaba –y sigue estando y estará– el gran Guillermo Iuso: el artista porteño autorreferencial por excelencia. La obra de Iuso es un registro autobiográfico representado por medio de listas, cuadros de doble entrada y diagramas hechos con marcadores Sylvapen. Parece una agenda adolescente con rayas torcidas, tachaduras y desprolijidades, y donde todo, sus novias, sus deudas, sus experiencias sexuales, sus adicciones, cuántos goles les metió a los pataduras de sus amigos del mundo artístico, cuánto se fue achicando su ingreso mensual a lo largo de los años, cuántas veces se masturbó, quiénes fueron sus novias y cómo lo satisficieron, se registran como en una cuenta de almacenero. El de Iuso es un arte que abreva en las inseguridades del artista, en las miserias del yo, y a la vez es una imagen de la época. Pero lo brillante de su obra es la manera en que parece entender que las experiencias pasadas no son provisionales, ni finales, sino que mientras forman el arte que las describe, ellas también son modificadas en el proceso. Ⓡ



Mi mundo privado

Montada con material familiar filmado en Súper 8 y video desde su infancia y completada con apenas una grabadora y una computadora, **Tarnation** es la película de **Jonathan Caouette** en la que el director reconstruye su vida con una madre esquizofrénica y el miedo a la enfermedad mental. A punto de estrenarla en Buenos Aires, Caouette habló con Radar desde Nueva York sobre su película y el auge de la vida privada expuesta al público.

POR M. E.

La aparición de la intimidad en cine y teatro da lugar a narrativas experimentales. Sobre los escenarios, en Argentina es emblemático el ciclo *Biodrama* de Vivi Tellas, con puestas en escena –de distintos directores– donde intervienen personas que proponen un guión o representan personajes de su propia vida (por ejemplo, la puesta *Cozarinsky y su médico*, con el escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky y su médico personal en una charla que era también historia de vida). En cine, el uso del video y la tecnología digital permite atisbar un nuevo cine, donde se mezcla lo biográfico, lo testimonial y lo ficcional. En nuestro país también apareció en distintas encarnaciones: el mejor ejemplo es el ensayo sobre la memoria *Los rubios* de Albertina Carri que roza lo testimonial y lo político.

Pero quizás en cine se puede decir que el dominio de la subjetividad está mediado por la tecnología; sobre todo en Estados Unidos, donde desde hace más de treinta años las clases medias pueden registrar en películas caseras sus vidas cotidianas, los cineastas tienen un material de archivo formidable; y ahora empieza a usarse, cuando por tono de época lo autobiográfico en cine no se considera un ejercicio narcisista, sino una exploración.

Hay varios ejemplos de uso de películas caseras para construcción de una narración: *Fishtank* (1998), del fotógrafo inglés Ray Billigham, un documental tierno y grotesco sobre su familia disfuncional; o *Put The Camera on Me* (2003) de Darren Stein y Adam Shell, una crónica sobre la infancia de los directores en Encino, California, vista a través de filmaciones caseras. Pero la película que deslumbró por su uso único de lo íntimo fue *Tarnation*, del director texano –ahora vive en Nueva York– Jonathan Caouette, que se estrena en Buenos Aires el próximo 6 de julio. La historia es impactante: crónica de su vida con una madre esquizofrénica y abuelos bastante desequilibrados, reconstruye su infancia con películas en Súper 8 de archivo (se lo ve travestido, a los 8 años, jugando/actuando frente a cámara a una mujer desesperada que bien podría ser su madre) y llega hasta la actualidad, con Jonathan y su pareja gay lidiando con la enfermedad mental y sus propios miedos de perder la cordura también. En charla con Radar desde Nueva York, Caouette asegura que, en efecto, la película le costó un poco más de 218 dó-



"Fue profundamente catártico hacer la película, pero la catarsis del film ya no importa, porque vivo con la 'secuela' a diario: mi novio David y yo tenemos a mi madre y mi abuelo en casa." **JONATHAN CAOUETTE**

lares, y que todavía no puede creer que Gus Van Sant y John Cameron Mitchell hayan decidido ser productores ejecutivos de una película tan pequeña y tan impactante.

¿Cuándo y por qué empezaste a usar una cámara cuando eras chico?

–Aun antes de tener una cámara, como el chico extraño que era, me la pasaba en el patio diciéndole a mi familia "Déjenme solo, estoy haciendo una película". Para mí eso significaba estar solo actuando como un chico autista, hablando conmigo mismo, representando diferentes canciones y escenas, personajes, hasta inventando bandas sonoras. Estaba en mi propio mundo, literalmente, como una forma de escapismo. Otra cosa que hacía cuando tenía 10 años, en los días antes de la videocasetera, era ir al cine con mi abuelo, grabar el audio de la película, después volver a casa, escucharlo, y dibujar las escenas de la película basadas en el audio. Cuando finalmente conseguí mi primera Súper 8 de segunda mano gracias a mi abuelo, empecé a hacer imitaciones de las películas de terror que veía tarde en televisión. Cuando descubrí las películas de Paul Morrisey, Alejandro Jorodowsky y John Waters, a los 13, me di cuenta que quería hacer ese tipo de películas... se transformaron en mis nuevas "películas de terror". En realidad, desde los 4 años sé que quiero hacer películas. Nunca filmé por diversión. Quizá un poco al principio, pero eventualmente filmar cosas tuvo un propósito de vida o muerte para mí. Siempre fue un mecanismo de defensa y una manera de sentir que tenía control sobre mi vida, para defenderme del afuera y disociarme de los horrores que me rodeaban. Filmar me salvó la vida. Si no tuviera que comer, dormir, pasear al perro y cuidar a mi madre y mi abuelo a diario, lo único que haría sería hacer películas.

¿Dirías que *Tarnation* también es una catarsis?

–Fue profundamente catártico hacer la película, pero hay que recordar que la catarsis del film ya no importa, porque vivo con la "secuela" a diario: mi novio David y yo tenemos a mi madre y mi abuelo en casa, desde hace casi un año ya. Todo es, y fue, terriblemente complicado. No sé si siento que me expuse demasiado en la película, pero definitivamente fue un cambio del paradigma de nuestras realidades.



¿El proceso de hacer y mostrar la película fue estresante?

–Hacer la película, y que exista, siempre me puso nervioso. Lo único que me tranquiliza es que pienso que la historia se trasladó de buena manera a otra gente. La respuesta a *Tarnation* del público ha sido al mismo tiempo sobrenatural y milagrosa. "Milagro" es una palabra que rara vez uso, pero cuando pienso en todo lo que pasé en mi vida, y que el año anterior a la película era portero de una joyería de la Quinta Avenida, la forma en que la película creció, y cómo crecí yo, fue un milagro. Recuerdo que, al principio, en Sundance, la gente se me acercaba y me abrazaba fuerte, sin decir una palabra. Se conectaban de una forma real y visceral. Es difícil ver que la gente se conecte en general, y que un público tenga su propia catarsis emocional al ver *Tarnation* me supera y me hace sentir humilde. Después de verla, la gente me cuenta sus propias historias personales sobre lidiar con enfermedades mentales o depresiones, o sobre alguien en sus familias que tuvo una sobredosis de litio o PCP, y compartimos esa experiencia de supervivencia. Sabía que tenía una historia importante para contar, y estoy agradecido de que se conozca. Porque quiero que la gente entienda y tenga empatía; tienen que entender que los enfermos mentales realmente sufren. Es como cualquier otra enfermedad.

¿Tuviste miedo de que la película se considerara explotación, o que te acusaran de utilizar a tu familia?

–Creo que la explotación sucede cuando alguien viene de afuera a "explotar" una historia ajena. Esto es mi mundo, en el que vivo desde hace 33 años. Y sigue siendo muy difícil. Si no tuviera algún tipo de descarga sobre lo que me ha sucedido, hubiera metido la cabeza en el horno hace años.

Blogs, myspace, películas como *Capturing the Friedman's* o *Put The Camera On Me*... hay una cantidad de autorreferencialidad actualmente. ¿Cómo se traza la línea para trabajar con lo personal sin que sea un ejercicio narcisista?

–Es difícil trazar la línea entre lo autorreferencial y tener algo para decir. Es algo muy tramposo. De lo que estoy seguro es de que nunca lo pensé como un ejercicio de narcisismo. Tengo demasiados complejos para ser una persona vanidosa o narcisista. Sólo quería asegurarme de contar la verdad y no aferrarme tanto a mi propia imagen. En realidad, es la historia de mi madre más que otra cosa. Y para justificarme como cineasta y separarme un poco del apego emocional con el material, usé la tercera persona para la narración en off. También la usé para denotar una expresión de lo que ha sido para mí vivir con un desorden de despersonalización durante tantos años.

¿Dirías que *Tarnation* es un documental?

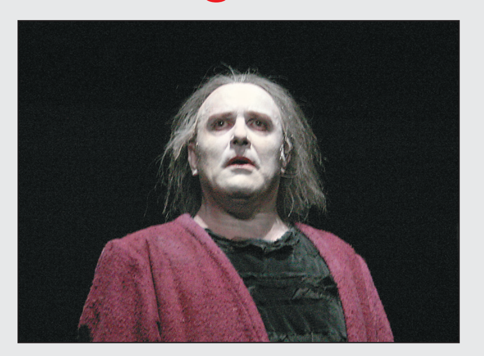
–No, es una película experimental. Tiene demasiados elementos que violan el género... pero al mismo tiempo lo que se cuenta es real. Es algo difícil de contestar, e incluso de comprender. Lo que sí creo es que de alguna manera cuestiona el sistema de hogares sustitutos y las instituciones psiquiátricas norteamericanas. Y aunque no fue consciente, creo que terminó teniendo una mirada sociológica. Este país todavía no está preparado para lidiar con la enfermedad mental. Y alguien debería hacer un documental sobre eso. Yo no, porque sólo quiero hacer películas narrativas o experimentales.

¿Estás de acuerdo con Coppola, cuando dice que el nuevo genio del cine será un chico en casa usando las nuevas tecnologías, computadoras, video y demás?

–Sí. Y espero que de alguna manera mi película sirva como inspiración para los jóvenes para que se den cuenta que no hay más excusas en absoluto. Toda la tecnología que nos hace falta está al alcance de la mano, en el local de la vuelta de la esquina. La parte principal de *Tarnation* se hizo con una cámara casera de Súper 8 comprada en oferta. Y es cierto que todo costó poco más de 200 dólares. Si hay una buena historia para contar, cualquiera puede hacer una película hoy.

agenda

domingo 2



Estrenó Rey Lear

Primer fin de semana de *Rey Lear*, la obra de Shakespeare, con dirección de Jorge Lavelli. Con actuaciones de Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert y Roberto Carnaghi, entre muchos otros. La composición musical está a cargo del joven Nicolás Varchausky. Esta obra tiene un doble tratamiento: como leyenda y como pieza significativa de la decadencia del mundo moderno. El tema de la caída es el eje de la historia y en él se insertan la familia, la sociedad y la humanidad entera.
A las 20, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 15.

lunes 3



Nocturnia e Isabel Peña

Inauguró en la Galería Ruth Benzacar una muestra doble. Por un lado, el artista Sebastián Gordín ubica en *Nocturnia* puentes hacia la delicia casi siniestra de universos que vienen del plano de la composición del sueño. Isabel Peña les da a sus imágenes, fijas o en movimiento, una extrañeza temporal que dimensiona su obra en el terreno de lo fantástico.
De 11.30 a 21, en Galería Ruth Benzacar, Florida 1000. **Gratis**

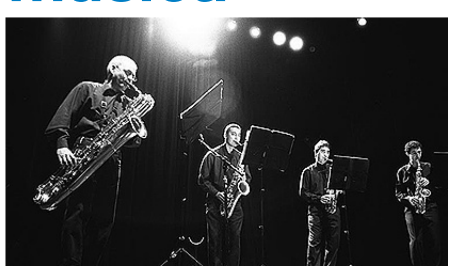
martes 4



Divididos acústico

Hoy y mañana Divididos presenta versiones acústicas y en formato power trío de sus temas y de Sumo. La banda, liderada por Ricardo Mollo, hace más de un año que despunta su vicio rockero redoblando la apuesta con recitales acústicos. La *aplanadora del rock* promete grandes versiones de clásicos como "El burrito", "Aladelta" o "El 38", entre otros que no faltarán.
A las 20.30, en La Trastienda, Balcarce 460. Entradas: desde $ 50.

música



Chamuyo El Cuarteto Chamuyo nace con la intención de recrear un repertorio de tangos, valses y milongas con una formación y sonoridad poco convencionales.
A las 20, en el Club del Vino, Cabrera 4737. Entradas: desde $ 15.

Festival El *8º Mega Festival Solidario Canta Conmigo* cuenta con las actuaciones de Peteco Carabajal, Memphis la Blusera, Daniel Vaca y Bruno Arias, entre otros.
Desde las 12, en La Rural, Sarmiento 2704. Entrada: 2 kilos de alimentos no perecederos.

Neo-folk El grupo Los Números mostrará sus canciones acústicas en un "ensayo abierto" del ciclo *Bariette*, junto con otros intérpretes.
Desde las 19 en Las Mil y Un Artes, Medrano 645. **Gratis**

Tango En el ciclo *Tango Autóctono*, que se realiza en uno de los bares más tradicionales de Buenos Aires, estará la joven cantante de tango Sofía Tassara, acompañada por un trío.
A las 19, en Los 36 Billares, Av. de Mayo 1265. Entrada: $ 10.

Madrugada Eva Bruna, conocida por sus actuaciones como cantante en lugares como el Parakultural, New Border o Megafón, presenta su primer disco, *Madrugada*, interpretando tangos clásicos.
A las 20, en La Biblioteca Café, M.T. de Alvear 1155. Entrada: $ 12.

Rosedal En las jornadas *Sonidos en el Rosedal*, que se llevan a cabo todos los domingos del mes, es el turno de la banda de jazz Barber Jazz Brother's.
A las 15, en el Rosedal de Palermo. **Gratis**

teatro

Coleman Siguen las funciones de *La omisión de la familia Coleman*, obra de Claudio Tolcachir. En una casa convive una familia al límite de la disolución, que es evidente pero secreta.
A las 19 y 21.35, en Teatro Timbre 4, Boedo 640, timbre 4. Reservas únicamente al 4932-4395.

Final *Todos mueren al final* es la obra donde hay dos mujeres, tres hombres, un jardín, un oso, puente chino y un final en el que todos mueren.
A las 20, en Belisario Club de Cultura, Corrientes 1624. Entrada: $ 10.

arte



Fotos Recién inaugurada, continúa la muestra de fotos y video-instalación de Augusto Zanela. Transita entre la virtualidad de lo real y la realidad de toda virtualidad.
De 10.30 a 20, en Praxis Internacional Art, Arenales 1311. **Gratis**

Pop Continúa presentándose la muestra de Roy Lichtenstein. *Dibujos. Animated Life / Vida animada*, retrospectiva de la obra del artista pop que trabajó junto a Andy Warhol.
De 12 a 20, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

México La nueva muestra de Frida Kahlo y Diego Rivera exhibe algunos dibujos inéditos y otros cuadros clásicos de los artistas mexicanos.
De 10 a 20, en el Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 3.

cine

Burroughs En el ciclo *Warhol, Burroughs & Brakhage: vanguardias neoyorquinas de los '60* se exhibe en DVD *William Burroughs: The Cut-Up Films*, con dirección de Antony Balch y guión y actuación de William S. Burroughs.
A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música

Tambores Siguen las funciones de *La bomba del tiempo*, grupo de tambores formado por destacados percusionistas argentinos. El grupo practica la improvisación, dirigida mediante un sistema de señas con las que el director genera reacciones en los músicos.
A las 20, en el Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 5.

teatro

House *Open House* es la obra dirigida por Daniel Veronese. Los actores vienen realizando las funciones todos los lunes hace más de un año. Y, según dicen, si el público no viene, la obra se hace igual.
A las 21, en Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entradas: $ 8 y $ 12.

etcétera

Corto Hasta el 1º de agosto hay tiempo para presentarse en el *AXN Film Festival*, donde se premiará al mejor corto con 10 mil dólares. El jurado está integrado por Eliseo Subiela y Tristán Bauer, entre otros.
Más información: axnfilmfeestival.com

arte



Insúa *Personajes de mi memoria*, de Marisa Insúa, presenta una muestra de dibujos y muñecos. En su técnica hay rastros de Daumier, por esa mirada compasiva. La artista tiene una capacidad de crear personajes que le sirven para ser crítica y mordaz.
De 16 a 20, en Galería Niko Gulland, Bulnes 2241. **Gratis**

Noroeste Inauguró *Tesoros Precolombinos del Noroeste Argentino*. Incluye piezas de un universo fantástico, caracterizado por abundancia de objetos y testimonios de las importantes culturas que habitaron nuestro territorio.
De 14 a 19, en el Museo Isaac Fernández Blanco, Suipacha 1422. Entrada: $ 3.

Foto Inaugura la muestra *Deutsche Vita*, del autor alemán Stefan Moses, reconocido fotógrafo contemporáneo que floreció en el período de posguerra. Amante del blanco y negro y del estilo documentalista, ilustra a trabajadores, abogados, políticos, en sus casas o en actitudes atrevidas.
A las 19, en la Fotogalería del San Martín, Corrientes 1530. **Gratis**

Dibujo El proyecto *La línea piensa* (coordinado por Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía) nace del convencimiento de que el dibujo en y de nuestro país no está lo suficientemente valorado, a pesar de tener extraordinarios cultores.
De 10 a 20, en el Borges, Viamonte Esq. San Martín. Tel.: 5555-5359/5449.

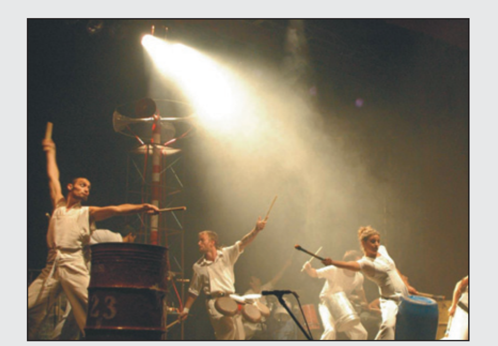
cine

Macbeth Dentro del ciclo *Shakespeare, de Laurence Olivier a Akira Kurosawa* se exhibe el clásico *Macbeth*, dirigida por Roman Polanski, película llevada al cine anteriormente por Orson Welles y Akira Kurosawa.
A las 17 y 20, en el BAC, Suipacha 1333. **Gratis.**

Brakhage Termina el ciclo sobre las vanguardias neoyorquinas con la proyección de *Programa Stan Brakhage*. Brakhage fue una importante figura del cine de vanguardia en la posguerra norteamericana junto a Jonas Mekas, Kenneth Anger y Andy Warhol.
A las 18 y 21, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a
radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 5



Sonidos urbanos

El Choque Urbano nace de la fusión permanente entre la música y la acción, abordando géneros como la chacarera, el reggae o el tango. En esta oportunidad, y por tercer año consecutivo, presentan su espectáculo *Fabricando sonidos*, en el que la acción y la música se desenvuelven en una fábrica fuera del tiempo, donde los operarios se dedican a producir sonidos con los elementos que recogen diariamente.

A las 21, en El Cubo, Zelaya 3053. Entradas: desde $ 15.

jueves 6

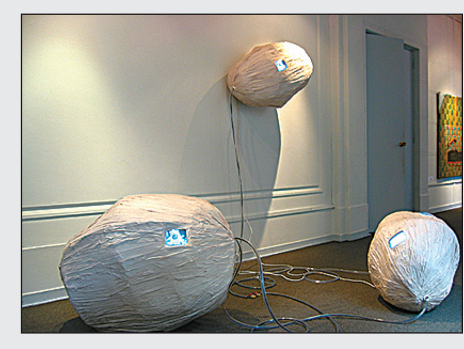


Día del Arte Solidario

En adhesión al Día del Arte Solidario se realiza el ciclo de *Música en la Fábrica*, con la presentación de Horacio Fontova. La actividad cuenta con la actuación de los elencos Grupo Expresión de Buenos Aires y los bailarines Toda la Vida, que pertenecen al proyecto de extensión de arte comunitario del movimiento María Ruavona (del IUNA). En diferentes ciudades del país y de Latinoamérica se reunirán simbólicamente para realizar actividades, entendiendo al arte como una herramienta de transformación social.

A las 20.30, en el Bauen, Callao 360. **Gratis**

viernes 7



Neologismo encarnado

Inaugura *Neologismo encarnado* (oratoria visual), muestra plástica que reúne artistas de diversos países latinoamericanos y europeos (España, Ecuador y Chile, entre otros), diseñada bajo la idea de la diversidad de la palabra (sígnica) y el designio de las cosas, estableciendo un paralelo entre las definiciones lingüísticas del idioma y las poéticas visuales. Se abordarán problemas estéticos contemporáneos de artistas de las mismas generaciones situados en entornos culturales diversos.

A las 19.30, en el Borges, Viamonte esq. San Martín. **Gratis**

sábado 8



Intoxicados a la cancha

La banda de Pity sale a la cancha con doble presentación (hoy y mañana) para continuar tocando en vivo su último disco, *Otro día en el planeta Tierra.* Intoxicados recorrerá el cancionero de su corta pero contundente carrera. No faltarán temas como "Fuego", "Nunca quise" y "Señor kioskero", elegidos como cortes de difusión del disco, producidos junto con Ezequiel Araujo.

A las 21, en el Estadio Pepsi Música, Libertador 7395. Entradas: desde $ 20.

arte

Color *Múltiplo de color* es la muestra del artista plástico y arquitecto Rodrigo Suárez, quien durante tres años realizó obras en acrílico y técnica mixta.

A las 20, en Espacio Uriarte, Uriarte 1572, piso 1º. **Gratis**

Daneri A 125 años del nacimiento de Eugenio Daneri, inaugura el homenaje a este maestro de la pintura. Los paisajes, naturalezas muertas y retratos de esta exhibición justifican el lugar de privilegio en que ubicaron a su autor respetados especialistas.

A las 19, en El Puente Galería de Arte, Arenales 834. **Gratis**

Kacero Sigue la muestra de Fabio Kacero, *Continuando la muestra del año (proyecto número cuatro).* Reúne a varios artistas, entre otros a Ernesto Ballesteros, Jorge Macchi, Fabián Burgos y Gustavo Bruzzobe.

En la Galería Ruth Benzacar, Florida 1000. **Gratis**

cine

Abraham Comienza el homenaje al director portugués, Manoel de Oliveira, uno de los directores más longevos en actividad (96 años). Hoy podrá verse *El valle de Abraham.*

A las 20, en la Universidad del Cine, Pje. Giuffra 330. **Gratis**

teatro



Fragilidad Estrena *La fragilidad*, proyecto que nace a partir del interés del grupo El Ojo del Caos en *Las relaciones peligrosas*, de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos. En síntesis, hay una curiosidad convertida en deseo y deseo convertido en interés.

A las 21, en Teatro del Abasto, Humahuaca 3549. Entrada: $ 12.

etcétera

Tono El ciclo de música electrónica *O-Tono* (que reúne todos los miércoles a artistas electrónicos de variados estilos) convocó a Martín Litmanovich, guitarrista de Cineplexx, compositor de música para cine y realizador del proyecto Leumann.

A las 21.30, en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $ 7.

arte

Droguinhas Inaugura *Droguinhas*, muestra de la artista Gilda Picabea. Se propone presentar el resultado de un proceso comenzado en el 2005, una mirada retrospectiva en la obra de la artista.

A las 19, en Galería Mapa Líquido, Las Casas 4100 (altura Av. La Plata 1800). **Gratis**

Birome Empieza la muestra *Pirozzi: Un invento argentino*. Exhibirá dibujos en birome del artista porteño Jorge Pirozzi.

A las 19, en Papelera Palermo, Casa Oficios, Cabrera 5227. **Gratis**

cine

Pánico En el ciclo *¡Pánico!*, dedicado a películas inéditas de terror, se exhibe *La séptima víctima*, de Jaime Balaguero.

A las 20, en el Microcine Godard, Maipú 960.

música



Rosal En el ciclo *La Comunidad*, dedicado a la escena alternativa local, estarán Rosal y Pablo Dacal, presentando los temas de sus últimos discos.

A las 21, en Teatro El Cubo, Zelaya 3053. Entrada: $ 12.

Reggae La banda de reggae roots, Nonpalidece, sigue presentando su último disco, *Hagan correr la voz.*

A las 22, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: $ 20.

Camorra Luego de su exitoso ciclo de presentaciones en América del Sur y antes de emprender su gira europea, el quinteto La Camorra continúa presentando su quinto CD, *Doce Postales*.

A las 21, en Club del Vino, Cabrera 4737. Entradas: desde $ 15.

etcétera

Panorama Empieza el ciclo de artes sonoras y multimediales *Panorama*. Hoy estarán Futura Bold, MC Fly y Sami Abadi en lo sonoro y Juanito Jaugueberry, Dina Roisman y Julia Masvernat en las visuales.

A las 20, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Pop Dentro de las actividades relacionadas con la exposición de Lichtenstein se realiza la mesa redonda *Protagonistas de una década. El pop en la Argentina*, con Delia Cancela, Eduardo Costa y Dalila Puzzovio.

A las 18, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. **Gratis**

música

Chicas D-Champions es el grupo de Santiago Rial Ungaro. Acaban de sacar su primer disco después de dos años de producción, *DChampions para las chicas*. Banda invitada: Piti-K.

A las 21, en el Liberarte, Corrientes 1555. Entrada: $ 10.

Caletti Beto Caletti, exponente argentino de la música popular brasileña, acaba de editar su quinto álbum, *En vivo en Japón*. Lo presenta todos los viernes de julio y agosto.

A las 22, en Notorious, Callao 966. Entrada: $ 18.

Conti Ulises Conti, joven compositor y pianista, presenta su último disco, *Pacífico,* con una nueva formación.

A las 22, en Thelonious Club, Salguero 1884. Entrada: $ 10.

Seca Aca Seca Trío, formado a mediados de 1999 en La Plata, presenta su último trabajo discográfico *Avenido*.

A las 23.30, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: $ 15.

Feliz Marianella presenta su nuevo disco *Cajita feliz*, junto a músicos invitados. También estará la solista Koshka. En el ciclo Nuevo.

A las 21, en el San Martín, Sarmiento 1551. Entrada: $ 1.

teatro

Luz Estrena la obra *La luz interior*, de Carolina Balbi. El texto será publicado en julio por la editorial Teatro Vivo, junto con las obras de Mariana Chaud, Santiago Gobernori y Ariel Farace.

A las 21. Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entradas: $ 12 y $ 8.

Piano *Puerta, piano, Martita y el costurero* está dirigida por Mónica Driollet, con cuentos de Maite Alvarado, Sylvia Molloy y Patricia Suárez.

A las 21, en Teatro del Borde, Chile 630 (San Telmo). Entradas: $ 12 y $ 8.

etcétera

Fútbol En la conferencia *¿Hay estilos nacionales en el fútbol?* habrá exhibición y análisis de registros recientes de este Mundial. Y además se presenta el libro *Elogio de la belleza atlética*.

A las 20, en el Goethe-Institut, Corrientes 319. **Gratis**

arte

Muestras Inauguran las muestras de Robin Lasser & Adrienne Pao, Vestidos de carpa y El Tren, de Fred Sapey-Triomphe.

De 12 a 20, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**.

Sábat Inaugura la muestra *Siguen las firmas: Obras de Hermenegildo Sábat,* en la que se exhiben obras pertenecientes al nuevo libro homónimo del artista.

A las 12, en Centro Cultural Paseo Quinta Trabucco, Melo 3050. **Gratis**

cine

Bergman En el homenaje a Ingmar Bergman se exhibe *El séptimo sello.* Con Bibi Andersson y Max von Sydow.

A las 21, en Cineclub Eco, Corrientes 4940, 2º E. Entrada: $ 7.

Cop Dentro del ciclo *Variaciones en el cine asiático* es el turno de Takeshi Kitano con *Violent Cop*, opera prima del director. Recurre a todos los elementos del cine negro.

A las 20, en Cine Club Tea, Aráoz 1460, PB 3. Entrada: $ 5.

música



Murga Vuelva la murga uruguaya Falta & Resto para presentar su nuevo espectáculo, *Amor Rioplatense*. Además de grandes éxitos de su extensa trayectoria y la versión murguera de un tango clásico, estrenará temas.

A las 23, en ND Ateneo, Paraguay 918. Reservas: 4328-2888.

Grinjot Pablo Grinjot vuelve a presentarse junto a la Ludwig Van.

A las 22, en El Nacional, Estados Unidos 308. Entrada: $ 10.

Tango Lisandro Adrover quinteto presenta *De pura estirpe*, con Alberto Podestá como cantante invitado. Adrover fue bandoneonista y arreglador de las orquestas de Osvaldo Pugliese y Osvaldo Berlinghieri.

A las 23.30, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entradas: desde $ 20.

teatro

Amo Se estrena *Sí, amo, un flechazo de humor*, espectáculo humorístico escrito por Martín Pugliese donde, a partir de la fusión entre el teatro, el Comic Stand Up y la música en vivo, se busca reflexionar sobre las diferentes situaciones amorosas.

A las 0.30, en Teatro Variedades Concert, Corrientes 1218. Entrada: $ 15.

EL HUMOR ES COSA SERIA

Durante su carrera de tres décadas como **humorista y periodista** vio cómo las revistas en las que trabajó fueron clausuradas y secuestradas, e incluso cómo un grupo de tareas ingresó a la redacción y se llevó a sus responsables. "La verdad, tengo que admitir que es mejor esto de que te lleven a juicio", ironiza hoy **Tomás Sanz**, que por su trabajo como jefe de Redacción de *Humor* acaba de ser increíblemente condenado a un mes de prisión en suspenso por haber publicado allá por 1991 que Eduardo Menem tenía una cuenta bancaria en el Uruguay.

POR MARTIN PEREZ

Aquella tapa aún hoy es famosa. Mostraba al entonces jefe del Ejército Cristino Nicolaides, perdiendo el equilibrio sobre una patineta, y al fondo aparecía una Justicia cuyos ojos no terminaban de estar vendados. El ejemplar número 97 de la revista *Humor* apareció en la calle en febrero de 1983 y fue inmediatamente secuestrado en los quioscos. Y, además, sus responsables fueron llevados a juicio por la junta militar, acusados de calumniar y ridiculizar al jefe del Ejército. En su alegato, los fiscales aseguraban que era imposible suponer que un comandante del Ejército pudiese tener problemas en manejar un adminículo infantil como una patineta. Tomás Sanz recuerda que a todos los que estuvieron presentes les sorprendió que el juez Oscar Salvi, encargado de llevar adelante el juicio, pidiera permiso y saliera de la sala. "Años después tuve la ocasión de hablar con él y me confesó que tuvo que salir porque, después de escuchar semejantes argumentos, no podía contener más la risa", cuenta Sanz, sentado en un bar céntrico, cerca de donde están las oficinas de su trabajo actual en el diario deportivo *Olé*, repasando tres décadas de humorismo –y periodismo– realizado bajo las peores condiciones. Algo que obligaba a tener toda clase de reflejos, tanto a los periodistas como a los lectores: Tomás recuerda que aquella vez algunos quiosqueros, para que no les secuestraran la revista, dejaron los paquetes en algún bar amigo. "Cuando uno iba al quiosco a comprar la *Humor*, la pagaba y después te mandaban a buscarla al bar", explica Sanz, que se enorgullece al recordar que de aquel juicio, realizado en plena dictadura, todos los acusados –entre los que estaba él, por ser el jefe de Redacción– salieron absueltos de culpa y cargo. No sucedió lo mismo con el absurdamente dilatado juicio que le realizó Eduardo Menem por haber publicado en 1991 que tenía una cuenta en un banco de Uruguay. Dos veces pasó el caso por la Corte Suprema, alegando finalmente que había prescripto, pero no hubo caso. Sólo logró que, de los tres meses de prisión iniciales, le rebajasen la condena a un mes de prisión en suspenso. Su abogado, Gil Lavedra, ha llevado el caso a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, aunque Sanz ya no espera demasiado. Pero lo que más le da bronca, explica, es que es inocente. Porque una cosa es que lo hayan acusado de reírse de alguien, cosa que sí le sucedió con un juicio que perdió con Bernardo Neustadt. Habría que ver si el asunto era delito –la Justicia decidió que sí–, pero que se burló, no puede negar que lo hizo. Ahí están para atestiguarlo la media docena de páginas publicadas en *Humor* ridiculizando el involuntario nudismo de un Neustadt de vacaciones y en familia publicado en la portada de la revista *Caras*. Pero asegura que, en el caso de Menem, la existencia de esa cuenta bancaria fue confirmada por su fuente, la revista uruguaya *Brecha*. "Lo que no puedo negar, después de todo, es que esto de que te hagan juicio es mucho mejor de lo que pasaba antes, cuando no sabías qué te podía pasar, ni de dónde iban a venir las balas", ironiza alguien con una vasta experiencia en censura previa, clausuras, amenazas y secuestros, tanto de revistas como de compañeros de trabajo. "Nunca supe por qué insistíamos en seguir haciendo esto", confiesa Sanz, englobando en ese plural a quienes encabezaron cada uno de los proyectos desde el primer momento, como Oscar Blotta, Andrés Cascioli, Mario Mactas, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya, entre otros. "Seguro que fue más por ingenuos que por valientes. Y porque era lo único que sabíamos hacer."



LA REVISTA QUE MANDARON A GUARDAR

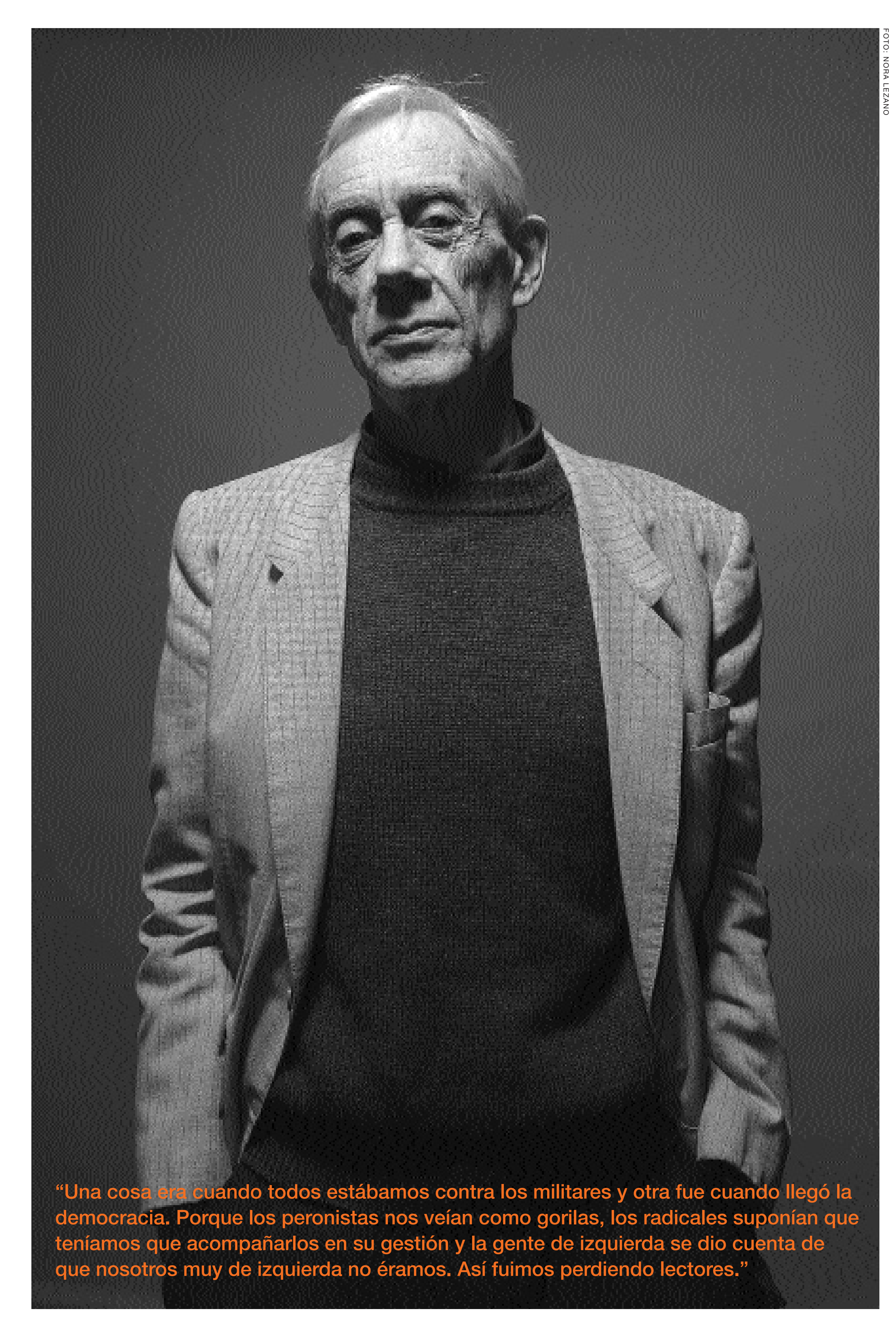
"Metamos el dedo en la llaga. Y también en el culo, muchachos", bromea Sanz, identificando el espíritu que alentaba la primera época de *Satiricón*, aquella bestial revista de Oscar Blotta que inició una nueva manera de hacer humor gráfico en la Argentina a comienzos de los años '70. A diferencia de lo que terminó sucediendo con *Humor* durante la dictadura, recuerda Sanz, *Satiricón* era una revista audaz y zarpada, pero más en el aspecto social –y sexual– que en el aspecto político. "Me acuerdo de que teníamos una sección llamada 'Pateando al caído'. Y cuando murió Osvaldo Pacheco, titulamos: 'Murió Pachequito: hizo bien'. Era casi *Barcelona*", explica, haciendo una comparación con la única revista actual de humor que hay en los quioscos.

Aquel punto de partida de toda una época que fue *Satiricón* comenzó, en realidad, en los momentos libres de una pequeña agencia de publicidad, dirigida por Oscar Blotta. Hasta allí había llegado Sanz, un muchacho nacido en Quiroga, un pueblo cercano a 9 de Julio –donde nació también Mona Moncalvillo, precisa el propio Sanz–, pero que pasó casi toda su adolescencia en Haedo y luego abandonó unos tempranos estudios de Ciencias Económicas para dedicarse al dibujo. "Llegué tarde a esto del humorismo, ya de grandulón", apunta Tomás, que terminó ganándose la vida como dibujante publicitario, hasta que Blotta volvió de un viaje a Estados Unidos con algunas revistas que se le habían metido en la cabeza, como *National Lampoon* y *Mad*. "Se le había metido eso en el balero y no se lo sacaba nadie", cuenta. Y recuerda que la revista se empezó a hacer usando las mismas oficinas de la agencia que había, por ejemplo, armado una publicidad de jeans con la música de "Muchacha, ojos de papel", de Almendra. "Pero, con el correr de los números, la revista fue relegando a la agencia."

Aunque *Satiricón* empezó en medio del gobierno de facto de Agustín Lanusse, Sanz no recuerda que hubiese ningún clima opresivo, ni autocensura, ni nada. "Uno al menos no esperaba ninguna violencia física", aclara. Esos miedos empezarían después, cuando comenzaron las luchas intestinas del peronismo ya en el poder. El primer aviso llegó en agosto del '74, cuando *Satiricón* era una revista que gozaba de un éxito comparable al de las míticas revistas de humor de los años '50, como *Patoruzú* o *Rico Tipo*, con tiradas de 200 mil ejemplares. "Una mañana llegamos a laburar y nos encontramos con la faja de clausura", recuerda Sanz. "Habían firmado un decreto a medianoche y cerrado la revista por unos comentarios contra Isabel y, especialmente, contra López Rega. Fue un golpe muy duro para todos." Oscar Blotta abandonó el barco, pero el resto de los humoristas se aglutinó en una revista llamada *Chaupinela*, que obviamente vendía mucho menos pero sirvió para despuntar el vicio hasta que, sorpresivamente, un juez respondió al recurso de amparo presentado por *Satiricón*, decretó abuso de autoridad y permitió que volviese a salir. "Vuelve *Satiricón*, la revista que nos mandaron a guardar", fue el anuncio con el que volvieron a los quioscos. El entusiasmo duró apenas cuatro números: había llegado el golpe y la Marina estaba a cargo de la Secretaría de Prensa. "Había que presentar antes los originales, para ver si los autorizaban", recuerda Sanz. "Fuimos varias veces, siguiendo todos los procedimientos. "Acá hay que estar en contra de la guerrilla", nos dijeron. "Nosotros siempre estuvimos en contra", les respondimos. "Pero la única forma de estar en contra es la nuestra", insistieron ellos. Al final, un tipo apellidado Carpintero, que estaba a cargo de todo, confesó que la revista no les gustaba. Y nos recomendó: "Ustedes son gente inteligente, dedíquense a otra cosa". Ahí se terminó *Satiricón*".

UNA REVISTITA INGENUA

Cuando se le pregunta a Tomás Sanz por el peor momento de todos los que pasó en su carrera de humorista y periodista bajo la dictadura, responde sin dudar que fue el que desencadenó el final de la revista que armaron los que se quedaron con


FOTO: NORA LEZANO

"Una cosa era cuando todos estábamos contra los militares y otra fue cuando llegó la democracia. Porque los peronistas nos veían como gorilas, los radicales suponían que teníamos que acompañarlos en su gestión y la gente de izquierda se dio cuenta de que nosotros muy de izquierda no éramos. Así fuimos perdiendo lectores."

ganas después de *Satiricón*, que se llamaba *El Ratón de Occidente*. Pero en un principio, al menos tal como la presenta Sanz, la revista no auspiciaba semejante final. "Era una revista tabloide, con noticias locas y boludeces de la farándula. La verdad, no jorobaba a nadie." Cascioli se había ido, pero en sus páginas se juntaban Abrevaya, Mactas, Hanglin, Grondona White, Tabaré y Aquiles Fabregat, entre otros. Los mismos de siempre, digamos. "Yo llegué a ser director, medio haciendo de todo", cuenta Tomás. Blotta había vuelto a las andadas, y la editorial se animó a sacar una revista femenina llamada *Emanuelle*, bastante atrevida para la época. "Había notas como 'El macho del mes', y aparecía Galíndez desnudo en la ducha, cosas así." *Emanuelle* fue secuestrada de los quioscos por el general Ibérico Saint Jean, gobernador de facto de la provincia de Buenos Aires. "Dos días después de esa requisa, cuando yo estaba de vacaciones en Mar del Plata, un comando entró en pleno día en la redacción, que estaba en Córdoba y Maipú, y se llevó a Blotta, a Mactas y a una traductora apellidada Vesco. Su apellido coincidía con el de un aventurero extraño que estaba en el Caribe, y como los militares estaban obsesionados con el dinero Graiver y los Montoneros, la pregunta que siempre se hacían era: '¿Quién banca esto?'. Una semana más tarde, los tres fueron liberados, pero la editorial se pulverizó en el aire. Cuando lo liberaron, a Blotta le dijeron: 'Váyase del país. Pero no al interior, porque lo vamos a ir a buscar, sino del país'. Y se fue."

Ahí sí debió terminarse todo. Sanz terminó haciendo *house-organs* para cámaras empresariales, según recuerda. Pero también recuerda que, un año después de aquel final, Cascioli volvió a aparecer con la idea de una revista de humor. "Era el '78, y lo peor de la represión había pasado", recuerda Sanz. "Pero también era andar por la cuerda floja, porque los nombres eran siempre los mismos, y en algún lado saltaban." En sus comienzos, *Humor* era –según la recuerda Tomás– una revistita ingenua, con alguna que otra segunda lectura, pero no mucho más. "Pero lo que nos empezó a animar fue que se empezaron a juntar los lectores", cuenta. "Se notaba en el correo de lectores, en la comunicación con la gente. A comienzos del '79 nos dimos cuenta de que la revista caminaba bien, y para el número 24, creo, nos atrevimos a poner una caricatura de Videla en tapa. Era una tapa económica, el tipo estaba nadando y la idea era que las pirañas de la importación nos comían. Igual podía parecerse a aquella caricatura de Onganía como Morsa que hizo Landrú, y por la que cerraron *Tía Vicenta*. Pero pasó." Así fue como, lentamente, se fueron acercando periodistas y temas a lo que empezó siendo apenas una revista de humor. Y la publicación fue creciendo, hasta que adquirió una fuerza propia. "Yo creo que sobrevivimos porque en un comienzo se les escapó, y cuando se dieron cuenta ya éramos demasiado conocidos afuera. Igual había todo tipo de rumores, como que nos bancaba la Fuerza Aérea y cosas así. Es que nadie podía creer que siguiésemos en la calle. Pero seguimos. Y nos convertimos en la única revista en la que se podían leer ciertas cosas."

NI SIQUIERA CON MENEM

Al analizar el comportamiento de *Humor* cuando llegó la democracia, Sanz dice que le hubiese gustado haber podido hacer como hicieron los de *Le Canard Enchaîné*, una reconocida e incorruptible revista humorística de izquierda francesa, cuando Mitterrand llegó al gobierno. "Titularon: 'Qué lástima, perdimos un amigo'", cuenta. Y lo que no pudo hacer la dictadura, finalmente, lo hizo el mercado. "Pero porque una cosa era cuando todos estábamos contra los militares, y otra fue cuando llegó la democracia. Porque los peronistas nos veían como gorilas, los radicales suponían que teníamos que acompañarlos en su gestión y la gente de izquierda se dio cuenta de que nosotros muy de izquierda no éramos. Y se nos fueron yendo lectores." Pero Sanz desliza también que, entre tantos cambios, *Humor* nunca terminó de volver a ser una revista simplemente de humor. "Ni Menem pudo salvarnos", se ríe Sanz, que también apunta que su ridiculización ya era moneda corriente, y la revista dejó de aparecer, sin pena ni gloria, en 1998. "Lo peor fueron esos últimos años, porque nos dábamos cuenta de que no llegábamos a la gente." De entonces hasta ahora, Sanz trabaja en *Olé*, y sólo piensa en el humor gráfico cuando aquella otra vida humorística es recordada por algunos juicios pendientes. "A los gobiernos, democráticos o no, nunca les gustan las críticas", dice Tomás, y recuerda que Caputo se enojó mucho con la *Humor*. Y que María Julia también le hizo juicio a la revista. Lo que también cuenta es que, si bien sabe que aquella época terminó para siempre, nunca ha dejado de dibujar. "Pero ahora lo hago para mí", revela. "Yo me fui metiendo en esto del periodismo casi sin darme cuenta. Pero lo que siempre me dio un placer enorme fue dibujar." R



DETRAS DE LA MASCARA

POR MARIANO KAIRUZ

No siempre Jack Nicholson fue el psicópata perfecto ni la máscara de sonrisa pintada y cejas arqueadas que hoy se pasea por fiestas y comedias. A fines de los ’60 y comienzos de los ’70, cuando Hollywood todavía se animaba a indagar en los abismos existenciales, Nicholson entregó un puñado de películas memorables, en las que ofrece un deslumbrante catálogo de angustia, insatisfacción y desesperación. Una inesperada andanada de lanzamientos en dvd son la excusa perfecta para verlo o volver a verlo.

Embotellamiento en la autopista. Visiblemente molesto, Robert Dupea se baja del auto en el que ha quedado atascado junto a Billy, su amigo y compañero de trabajo en los pozos petrolíferos en los que transcurren sus días. Ante la mirada divertida de éste, Robert se sube a la parte de atrás de un camión de mudanzas que está, como ellos, paralizado unos metros más adelante. En la caja del camión viaja un piano. Robert lo descubre y se sienta a tocarlo, a tocar su propio concierto al viento. Y no se detiene siquiera cuando se reanuda la marcha y el camión se lo lleva con él hacia vaya a saber dónde. Nos enteramos de que Robert, antes de los pozos, fue pianista, y uno bastante bueno, proveniente de una familia de músicos. Por alguna razón que nunca se nos terminará de develar, ha abandonado todo eso. A su familia y a la música, en busca de algo que todavía ni él mismo parece saber qué es. Una angustia, una insatisfacción permanente, lo lleva a tomar decisiones intempestivas sin culpa aparente ni sensación de pérdida. Como si, de todos modos, todo estuviera ya perdido. La película en la que pasa todo esto se llama *Five Easy Pieces*, acá se la conoció (y se la recuperó en dvd hace no mucho) como *Mi vida es mi vida*, y el que interpreta a Robert es Jack Nicholson. Un Jack Nicholson en construcción, de poco más de treinta años, en el que todavía no acecha la estrella que saltó de psicópata en psicópata, del padre y esposo hacha en mano de *El resplandor*, al hedonista diabólico de *Las brujas de Eastwick*, al enemigo número uno de *Batman*, al coronel furibundo a punto de estallar de *Cuestión de honor* y al escritor neurótico y misógino de *Mejor... imposible*. *Five Easy Pieces* pertenece a una época en la que Hollywood hizo sus –acaso– últimos intentos por arrimarse a una angustia profundamente humana; a la desolación y al vacío; por encontrar personajes verdaderos en busca de algo inasible.
Los inicios, los años trabajando con Roger Corman –un personaje que estuvo en el principio de tantas cosas hollywoodenses que luego se transformaron en otras cosas más grandes y no siempre más sustanciosas– habían sido también los años con Monte Hellman, que lo dirigió en un par de “westerns existencialistas”, raros, atmosféricos. Uno de ellos, *Ride in the Whirlwind*, escrito por el propio Jack. El guión del otro, *The Shooting* (*Rumbo al infierno*), el más extraño y desconcertante de los dos, era obra de una modelo, actriz y bailarina que se llamaba Carole Eastman y que escribió, entre los escasos seis guiones suyos que llegaron a filmarse, el de *Five Easy Pieces*. Pero los sobrevivientes del Hollywood de fines de los ’60 y comienzos de los ’70 saben que hubo otro principio para Jack y que, en ese principio, fueron Peter Fonda y Dennis Hopper.
Se ha dicho incluso que Jack estaba a punto de retirarse de la actuación cuando le llegó el papel de George Hanson, que originalmente iba a hacer Rip Torn, y que lo convirtió en una estrella. En *Busco mi destino* (*Easy Rider*), la película de motociclistas que en 1969 iba a terminar de inyectar en Hollywood la idea de que eso llamado “contracultura” podía ser un muy buen negocio, George Hanson era el tipo al que el Capitán América (Fonda) y Billy (Hopper) conocían en una comisaría de pueblo. El tipo que –camisa y corbata, credenciales de abogado, las mejores referencias de papá y una tremenda resaca de la noche anterior– los sacaba de ahí, a ellos y a él mismo, y se iba con ellos en moto, para luego, en noches de porro al aire libre, cavilar sobre los extraterrestres y sobre las razones por las que “este gran país” había terminado de desbarrancarse. Su aparición no duraba demasiado: a los quince o veinte minutos, unos pueblerinos intolerantes le parten el cráneo de un batazo en medio de la noche.
Los cinco años siguientes serían de pura angustia existencial. En *Castillos de arena* (*The King of Marvin Gardens*, 1972), que Nicholson hizo, al igual que *Five Easy Pieces* (1970), junto al director Bob Rafelson, interpretó a un filósofo y dj radial que viajaba hasta Atlantic City a rescatar a su hermano, enredado con la mafia, para devolverlo “al mundo real”. Algo del cinismo y de la sensación de camino hacia la nada que acosaba al pianista de *Five Easy...* permanecen, pero en un grado mayor de pesimismo y de resignación. A su vez, se anticipa la sensación de futilidad y de fraude que parece impulsar al protagonista de *El pasajero* (la película que Nicholson protagonizó para Michelangelo Antonioni, y que también fue recuperada recientemente en dvd) en el momento en que decide trocar su identidad por la de otro tipo, a quien apenas llegó a conocer y que acaba de morir súbitamente en una despojada habitación de hotel en medio de la nada. Que Jack se llevara su primer Oscar por otra película de ese mismo año, *Atrapado sin salida*, no podría haber sido más significativo, ni más explícito sobre lo que vendría. Se trata, después de todo, de la película sobre alguien que se hace pasar por loco para evitar ir a la cárcel, y termina “loco” de verdad, lobotomizado, atrapado para siempre en un pabellón psiquiátrico. Para cuando reapareciera en *El resplandor*, cinco años después, sabríamos de entrada que no era el hotel, ni la tormenta, ni los fantasmas (al menos no “esos” fantasmas), sino que ese tipo ya estaba loco.
Las películas que hizo a principios de los ‘70, como *Five Easy Pieces* como *Castillos...* o como *El último deber*, fueron las mejores en una carrera que ya lleva casi medio siglo. No fueron un espejismo, pero hace tanto tiempo ya que Jack Nicholson se transformó en esa máscara, la de la sonrisa de mandíbula apretada, la que aparece en primera fila en cada entrega de los Oscar, en ese personaje único y genial pero alienado que parece pasar por afuera de las películas que protagoniza, que a veces es posible olvidar que la transformación se produjo en la pantalla, a la vista de todos.

Las películas con Nicholson reeditadas en dvd que se consiguen para alquilar o en venta en las disquerías, son, entre otras: Mi vida es mi vida, Castillos de arena, Busco mi destino, El pasajero, Atrapado sin salida, El resplandor *y* Terror.

FOTOS: NORA LEZANO



Personajes >
Oscar Ferreiro,
el malo más malo

SOY MALO Y ME GUSTA SERLO

Actuó en la *Operación Masacre* de Jorge Cedrón filmada en la clandestinidad bajo el gobierno de Lanusse. Ahora, en *Montecristo*, encarna a un médico relacionado con la apropiación de bebés durante la última dictadura. Durante los 30 años que separan esos papeles, Oscar Ferreiro desarrolló toda una carrera, que en los últimos tiempos ha sacado a relucir un talento tan grande como peculiar: el de interpretar villanos.

POR NATALI SCHEJTMAN

Toma 1: Alberto Lombardo está sentado en su tenebroso despacho, hablando con su socio y ex yerno Luciano y tomando una decisión sobre la reapertura del restaurante del que es dueño. Mira hacia un punto fijo ubicado en algún lugar cercano al piso y, en una pausa, lustra con índice y pulgar las comisuras de su boca bien abierta, con tanto ensañamiento que parece querer esfumarlas con los dedos. Toma 2: Lombardo habla con Luciano y, en tren de decidir qué hacer con el restaurante, encoge su labio superior hasta que se ven las nacientes de los dientes y muerde con ellos el labio inferior, por unos segundos.

Una sola escena alcanza para ver algunos de los tics del indiscutible villano de *Montecristo*, Alberto Lombardo, que son muchos: mirar de reojo las uñas de su mano entrecerrada, frotarse la frente con un solo dedo y, enseguida, inspeccionarlo con los ojos; morderse el puño... "El de los puros lo fuimos dejando", explica Oscar Ferreiro, mirando una caja de habanos que hay sobre el escritorio. "Era muy obvio...", dice con una sonrisa que, lamentablemente, cuesta creer amistosa.

Ferreiro tiene historia en esto de encarnar al malo. Sus trabajos más visibles lo demuestran: a fines de los '90 fue Luciano Salerno en la novela *Ricos y famosos*, un político-empresario mafioso que evocaba a Alberto Yabrán (con suicidio y todo) y a todos los tipos de malos menemistas. El año pasado fue Lebonian, un canalla del servicio de Inteligencia del que intentaban sobrevivir Diego Peretti y Luis Luque en la película *Tiempo de valientes*. Ahora, en la era K llegó el momento de Alberto Lombardo: un empresario que oculta un pasado como médico durante la dictadura y una relación con la apropiación de bebés: "El libro propone la vida íntima de este tipo que también quiere personas. No es un malo de telenovela que hace sólo maldades. Esto es ejemplificar lo más claramente posible qué es un malo", explica Ferreiro, con ademanes cálidos y entusiastas. Pero cuando describe a su personaje no evita esa musicalidad tanguera-sensual-amenazante que caracteriza su manera de hablar, acentuando algunas sílabas, dosificando las palabras con gesto sobrador cuando sabe que está diciendo algo polémico y regulando el volumen y los silencios de su monólogo con habilidad radiofónica. Ahí deviene villano: "Lombardo es... un hombre de negocios. Eficaz... muy buen tipo, que quiere a sus hijos como la puta madre, es muy leal con sus amigos, no traiciona nunca a nadie. Así es Lombardo. Yo creo que al lado tuyo vos tenés muchos personajes como éste. Los malos no tienen cara de malos, ni andan diciendo 'Yo soy malo'. El es un convencido: un nazi, cree en la raza superior. Cree que hay gente para mandar y gente para ser mandada y que, si alguien sobra, hay que sacarlo, porque, por favor, estamos hablando de cosas mucho más serias que la vida de un tarado".

Vuelto en Ferreiro, menciona que *Montecristo* y su entramado con los años '70 lo enfrentan a una revisión personal de la época. A comienzos de esa década, cuando tenía unos 25 años, Ferreiro fue uno de los protagonistas de *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón. La película, que tenía a Julio Troxler interpretándose a sí mismo, fue filmada en la clandestinidad (durante el gobierno de Lanusse) y exhibida en barrios y villas de Capital. El rodaje se llevó a cabo bajo una ola de rumores y a conciencia del riesgo que se corría (Troxler, menciona Ferreiro, fue asesinado poco tiempo después). En ese momento, él tenía muy mezcladas las cosas: "La política me interesaba, yo no militaba, pero también me interesaba mucho la experiencia del cine. Nunca creí en el cine revolucionario. Yo creo que las revoluciones no salen del cine ni de los teatros, por lo tanto toda esa cosa del Cine Liberación la tomaba con pinzas. Creo que el tiempo demostró que es así: después, los muchachos se convierten en señores burgueses que toman champagne y hablan por televisión".

Aunque una película como *Operación Masacre* (y sus condiciones de filmación) esté ubicada en las antípodas de un melodrama masivo de televisión de aire, Ferreiro cuenta que al personaje de Alberto Lombardo también le toca algo de la reelaboración de los años de plomo que él mismo llevó a cabo en todos estos años: "Uno vive lo que vive y hoy me toca recordar esas cosas. Eso me obliga a repensarlas a la luz de los hechos".

Después de algunas otras incursiones en cine y en televisión, llegó el momento de pedirle a la productora Martha Reguera que, en lugar de galán, le diera al malo: "Es el que más se ve, el más divertido, sobre todo en el melodrama. Hitchcock decía: un melodrama es tan eficaz como eficaz sea el retrato del malo. Si el malo no mueve, ¿el bueno qué hace?". Despreocupado por las reacciones que despierta en la calle (antes era peor: ahora, dice, "la gente comprende que es tu laburo"), tampoco hace demasiado hincapié en el lugar común de pedir que no se confunda persona con personaje. En cambio, desafía a llevar a su temerario Lombardo a la cotidianidad de todos: "Este es un malo más clásico, de estirpe, de los primeros contrabandistas de este *ispa*. Y ahora nosotros no vivimos en ningún paraíso: hay gente como ésta que tiene intención de voto, mami". R


1


2

LA VERDADERA REALIDAD



Precursor del arte cinético, el venezolano Jesús Rafael Soto dedicó su vida artística a una obsesión que persiguió (y atrapó) durante medio siglo: el de un arte protagonizado por el movimiento y la tridimensionalidad, que permitiera al espectador entrar a la obra y experimentar, de un modo intransferible, la verdadera naturaleza de la realidad. Ahora, las 27 piezas reunidas en Proa permiten experimentar ese trabajo, desde los primeros hasta esos últimos en los que alcanzó una suerte de urbanismo metafísico.

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

Con sólo pasar un par de minutos por Fundación Proa ya basta: uno puede "entrar" a una obra de arte en la vereda, percibir las vibraciones ópticas de una veintena de obras magistrales, convertirse en el eje y la circunferencia de una esfera y salir, girando como un trompo. Con unos segundos alcanza entonces para vislumbrar la existencia de ciertas "relaciones", fragmentos de la estructura de una realidad que Jesús Soto (1923-2005) supo explorar y reflejar en su trabajo durante medio siglo.

Ya desde la vereda (donde se encuentra *Penetrable azul*, de 1999) la gente que pasa por la calle no necesita entrar para, como quería este Jesús venezolano, "introducirse entre los hilos o varillas verticales que han ido invadiendo todo el espacio disponible y constituyen la obra misma". Todo ser que pasa por ahí (hasta algunos perros se animan) puede jugar con ella, pero ojo con el arte cinético: la obra de Soto también juega con nosotros y no cuesta demasiado imaginarse a esas vibraciones ópticas jugando con un artista que hizo de la perplejidad una ética y una estética. En definitiva, en ese juego en el que entran lo universal (cualquier puede experimentar sus obras) y lo particular (se trata de una experiencia plástica intransferible) está la clave que hizo que la obra de Soto sea esencial dentro del panorama de las artes de la segunda mitad del siglo XX: desde el momento en el que espectador y obra se encuentran físicamente se puede hablar de un juego, sí; pero lo fascinante, más allá de la sensación táctil y la alegría de "entrar" en una obra, es que la experiencia visual nos dice mucho sobre nosotros mismos y sobre la relación que tenemos con un mundo en el que nada es lo que parece. Todo está vibrando, cambiando, titilando en nuestras retinas y recordándonos que lo que vemos sólo es un espejismo.

Interesado en los problemas relacionados con la abstracción y la pureza de la forma (cuestiones exploradas a principios del siglo XX por el cubismo, el constructivismo y el suprematismo), Soto desarrolló, a partir de la superposición de elementos compositivos capaces de activar ópticamente el plano un lenguaje cinético, un arte verdaderamente cinético.

Por eso, con una rápida visita que incluya un simple giro alrededor de la circunferencia de la *Sphère Concorde* (1996), ya alcanza para tener una experiencia trascendente, más metafísica que mística: "La obra de arte debe ser capaz de suscitar emoción en quien la contempla, pero eso no quiere decir que ella deba nacer de una situación emotiva. Si tiene un origen, ése es el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística. El arte no es expresión, el arte es conocimiento", enunció Soto, un artista que, por su rigor geométrico y su certeza de que "el arte es un ciencia", logró materializar "el sentimiento profundo de la situación del hombre inmerso en un universo lleno, en el cual materia, espacio y tiempo son continuum de vibraciones infinitas". Y no se trata de palabras raras: en la obra se puede efectivamente entrar, para ver, desde adentro, cómo cada sutil movimiento cambia nuestra percepción del espacio, del tiempo y de la ambigua materialidad de la obra.

Las 27 piezas reunidas en Proa muestran cómo Soto extendió la superficie bidimensional al espacio tridimensional, a la vez de cómo fue introduciendo en sus obras el color para generar espacios ilusorios a través del contraste entre unidades monocromáticas. Como señalan las curadoras Tatiana Cuevas y Paola Santoscoy: "El común denominador de sus investigaciones se encuentra en la manera en que las cualidades físicas de los distintos materiales intervenidos son alteradas, perdiendo su solidez, volumen y peso a raíz de manipulaciones ópticas que sorprenden por su sencillez", sean estas láminas de plexiglás, alambres o varillas.

Si en Caracas, a finales de la década del 40, Jesús Soto se encontraba con que nadie sabía decirle qué había sucedido entre 1918 y 1950, simplemente le bastó con conseguir una pequeña beca que le permitió instalarse en París para ponerse al día con los textos de Kandinsky, con las ideas de Malevich y la obra de Mondrian y demás teóricos de la abstracción plástica. Más adelante, investigando sobre el movimiento, estudiaría las obras de László Moholy-Nagy (de quien comprendió la manera de dinamizar superficies estáticas y la importancia de la experiencia física en el arte) y Naum Gabo. Retomando a través del tiempo los planteos conceptuales y teóricos del arte abstracto, Soto puso el arte al día con un arte cinético. Arte que derivó, con el tiempo y la llegada de sus *Penetrables*, en una suerte de urbanismo metafísico.

Desde los '50, Soto intuyó que sus obras debían contar siempre con un elemento móvil y otro fijo. Al igual que Kandinsky, Xul Solar o Paul Klee, el interés de Soto por la música, en especial por las composiciones de Bach y por la música dodecafónica, fue decisivo: "En esa época tuve oportunidad de conocer a Pierre Boulez cuando acababa de crear un espacio que se llamaba Domaine Musical. No recuerdo bien con qué frecuencia había conciertos, pero sí que asistí a todos. Boulez hablaba de Schoenberg, de la escuela de Viena, y se tocaban piezas producidas ahí. Me interesé mucho en esa música, así que quise saber más".

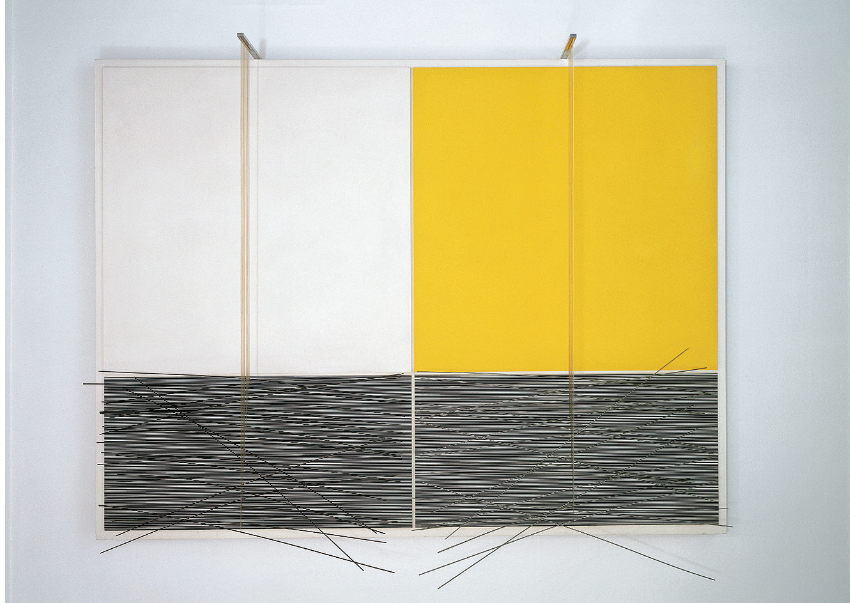
Es por esta conexión con la música que las vibraciones ópticas de Soto llamaron de inmediato la atención del mundo del arte a nivel internacional: sus perspectivas eran diferentes y a la vez comprensibles, experimentables, transformadoras. Como suele suceder con los verdaderos buscadores, lo más interesante fue lo que Soto encontró: "La vibración ya era para mí una vieja pasión que se remontaba a mi descubrimiento de los impresionistas. En sus obras comprendí que la luz es más importante que el objeto y, sobre todo, que los cambios de luz dominan todo lo demás. Siempre consideré como una genialidad el hecho de que Monet haya mostrado un objeto pintado en diferentes horas del día, un objeto que nunca es el mismo porque varía de un momento a otro. ¡Eso ya anunciaba el cubismo!", comentaba el venezolano poco antes de morir.

Así, el movimiento en el trabajo de Soto es producto de los efectos vibratorios que surgen de la relación entre los elementos que componen las obras, unidos al desplazamiento del espectador en el espacio: a diferencia del trabajo de Naum Gabo o Alexander Calder, en donde el movimiento se logra por medio de oscilaciones físicas, en la obra de Soto estos efectos no se generan en forma mecánica, sino que suceden en el ojo del espectador. Soto se dedicó a buscar (y a encontrar) un lenguaje en el cual "el ser humano debía servir de motor", al mismo tiempo que "el espectador debía ser parte integral de la obra".

La intención última de Soto era mostrar que el espacio es más importante que los elementos o los objetos: "Contrariamente a lo que siempre hemos creído, el espacio no es aquello que es llenado por los objetos, sino que los objetos son llenados por el espacio. El espacio fluye, nada lo limita. Me interesa mostrarles a las personas que se interesan por el espacio como cualidad, como densidad universal, que es él el que manda, el que define e impone sus condiciones. En mis obras, más que negar el espacio y su dimensión me empeñé en utilizarlo. Esto me llevó a plantearme el problema del tiempo y a formular la cuarta dimensión como elemento plástico". Por eso, una obra como *Sphère Concorde* (1996), hecha con hilos de nylon y madera, es un ejemplo perfecto del efecto que puede generar la obra de este artista a través del tiempo. Semejante a sí misma en todas las direcciones, la esfera constituye la forma primordial por excelencia. Y mientras el mundial copa, más allá de nuestra voluntad, nuestra atención y nos recuerda que el mundo es un balón y que siempre son otros los que patean la pelota, el girar alrededor de esta esfera es en cambio una experiencia única, reveladora: activa porque



1

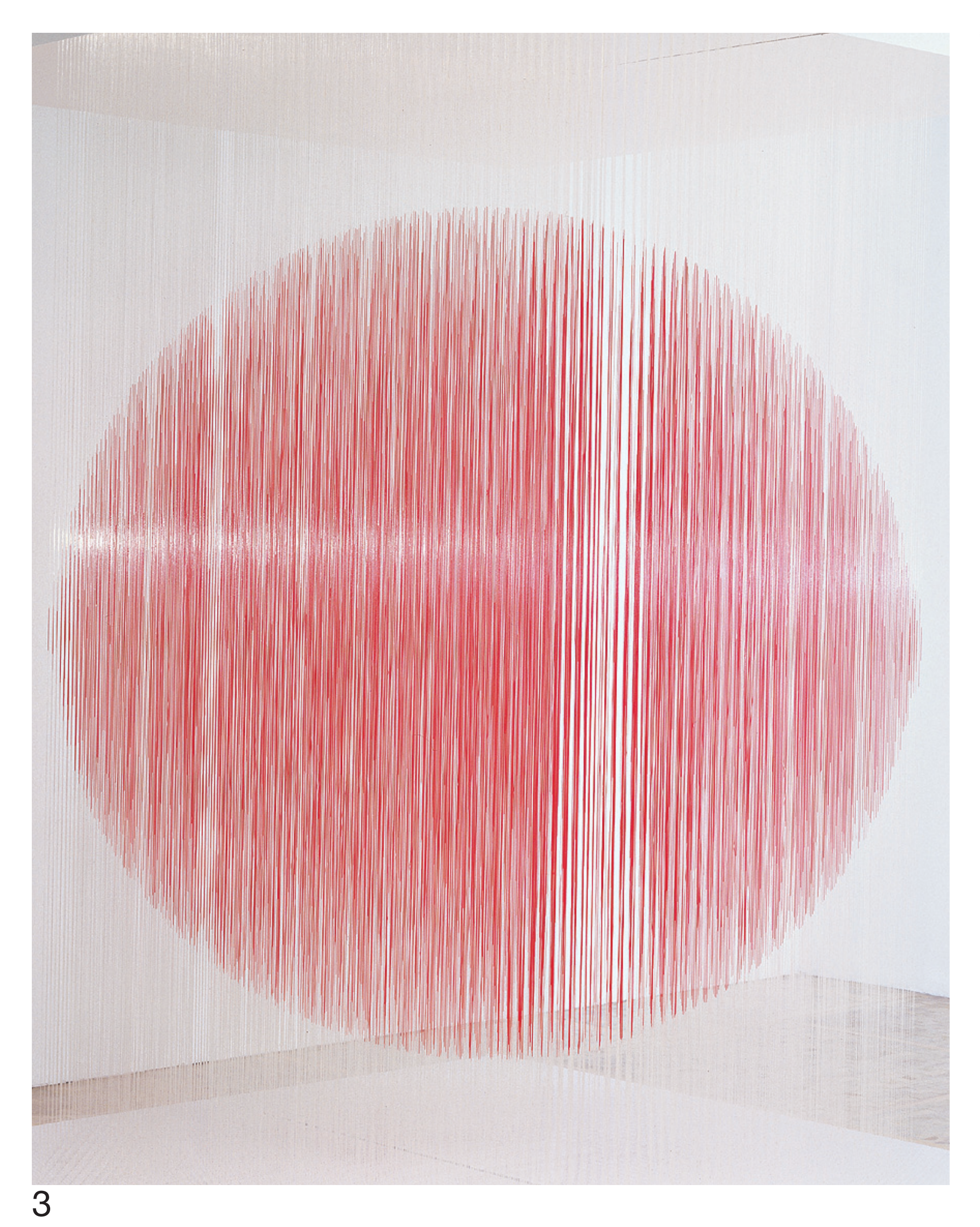


2

LA VERDADERA REALIDAD



Precursor del arte cinético, el venezolano Jesús Rafael Soto dedicó su vida artística a una obsesión que persiguió (y atrapó) durante medio siglo: el de un arte protagonizado por el movimiento y la tridimensionalidad, que permitiera al espectador entrar a la obra y experimentar, de un modo intransferible, la verdadera naturaleza de la realidad. Ahora, las 27 piezas reunidas en Proa permiten experimentar ese trabajo, desde los primeros hasta esos últimos en los que alcanzó una suerte de urbanismo metafísico.



3

4

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

Con sólo pasar un par de minutos por Fundación Proa ya basta: uno puede "entrar" a una obra de arte en la vereda, percibir las vibraciones ópticas de una veintena de obras magistrales, convertirse en el eje y la circunferencia de una esfera y salir, girando como un trompo. Con unos segundos alcanza entonces para vislumbrar la existencia de ciertas "relaciones", fragmentos de la estructura de una realidad que Jesús Soto (1923-2005) supo explorar y reflejar en su trabajo durante medio siglo.

Ya desde la vereda (donde se encuentra *Penetrable azul*, de 1999) la gente que pasa por la calle no necesita entrar para, como quería este Jesús venezolano, "introducirse entre los hilos o varillas verticales que han ido invadiendo todo el espacio disponible y constituyen la obra misma". Todo ser que pasa por ahí (hasta algunos perros se animan) puede jugar con ella, pero ojo con el arte cinético: la obra de Soto también juega con nosotros y no cuesta demasiado imaginarse a esas vibraciones ópticas jugando con un artista que hizo de la perplejidad una ética y una estética. En definitiva, en ese juego en el que entran lo universal (cualquier puede experimentar sus obras) y lo particular (se trata de una experiencia plástica intransferible) está la clave que hizo que la obra de Soto sea esencial dentro del panorama de las artes de la segunda mitad del siglo XX: desde el momento en el que espectador y obra se encuentran físicamente se puede hablar de un juego, sí; pero lo fascinante, más allá de la sensación táctil y la alegría de "entrar" en una obra, es que la experiencia visual nos dice mucho sobre nosotros mismos y sobre la relación que tenemos con un mundo en el que nada es lo que parece. Todo está vibrando, cambiando, titilando en nuestras retinas y recordándonos que lo que vemos sólo es un espejismo.

Interesado en los problemas relacionados con la abstracción y la pureza de la forma (cuestiones exploradas a principios del siglo XX por el cubismo, el constructivismo y el suprematismo), Soto desarrolló, a partir de la superposición de elementos compositivos capaces de activar ópticamente el plano un lenguaje cinético, un arte verdaderamente cinético.

Por eso, con una rápida visita que incluya un simple giro alrededor de la circunferencia de la *Sphère Concorde* (1996), ya alcanza para tener una experiencia trascendente, más metafísica que mística: "La obra de arte debe ser capaz de suscitar emoción en quien la contempla, pero eso no quiere decir que ella deba nacer de una situación emotiva. Si tiene un origen, ése es el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística. El arte no es expresión, el arte es conocimiento", enunció Soto, un artista que, por su rigor geométrico y su certeza de que "el arte es un ciencia", logró materializar "el sentimiento profundo de la situación del hombre inmerso en un universo lleno, en el cual materia, espacio y tiempo son continuum de vibraciones infinitas". Y no se trata de palabras raras: en la obra se puede efectivamente entrar, para ver, desde adentro, cómo cada sutil movimiento cambia nuestra percepción del espacio, del tiempo y de la ambigua materialidad de la obra.

Las 27 piezas reunidas en Proa muestran cómo Soto extendió la superficie bidimensional al espacio tridimensional, a la vez de cómo fue introduciendo en sus obras el color para generar espacios ilusorios a través del contraste entre unidades monocromáticas. Como señalan las curadoras Tatiana Cuevas y Paola Santoscoy: "El común denominador de sus investigaciones se encuentra en la manera en que las cualidades físicas de los distintos materiales intervenidos son alteradas, perdiendo su solidez, volumen y peso a raíz de manipulaciones ópticas que sorprenden por su sencillez", sean estas láminas de plexiglás, alambres o varillas.

Si en Caracas, a finales de la década del 40, Jesús Soto se encontraba con que nadie sabía decirle qué había sucedido entre 1918 y 1950, simplemente le bastó con conseguir una pequeña beca que le permitió instalarse en París para ponerse al día con los textos de Kandinsky, con las ideas de Malevich y la obra de Mondrian y demás teóricos de la abstracción plástica. Más adelante, investigando sobre el movimiento, estudiaría las obras de László Moholy-Nagy (de quien comprendió la manera de dinamizar superficies estáticas y la importancia de la experiencia física en el arte) y Naum Gabo. Retomando a través del tiempo los planteos conceptuales y teóricos del arte abstracto, Soto puso el arte al día con un arte cinético. Arte que derivó, con el tiempo y la llegada de sus *Penetrables*, en una suerte de urbanismo metafísico.

Desde los '50, Soto intuyó que sus obras debían contar siempre con un elemento móvil y otro fijo. Al igual que Kandinsky, Xul Solar o Paul Klee, el interés de Soto por la música, en especial por las composiciones de Bach y por la música dodecafónica, fue decisivo: "En esa época tuve oportunidad de conocer a Pierre Boulez cuando acababa de crear un espacio que se llamaba Domaine Musical. No recuerdo bien con qué frecuencia había conciertos, pero sí que asistí a todos. Boulez hablaba de Schoenberg, de la escuela de Viena, y se tocaban piezas producidas ahí. Me interesé mucho en esa música, así que quise saber más".

Es por esta conexión con la música que las vibraciones ópticas de Soto llamaron de inmediato la atención del mundo del arte a nivel internacional: sus perspectivas eran diferentes y a la vez comprensibles, experimentables, transformadoras. Como suele suceder con los verdaderos buscadores, lo más interesante fue lo que Soto encontró: "La vibración ya era para mí una vieja pasión que se remontaba a mi descubrimiento de los impresionistas. En sus obras comprendí que la luz es más importante que el objeto y, sobre todo, que los cambios de luz dominan todo lo demás. Siempre consideré como una genialidad el hecho de que Monet haya mostrado un objeto pintado en diferentes horas del día, un objeto que nunca es el mismo porque varía de un momento a otro. ¡Eso ya anunciaba el cubismo!", comentaba el venezolano poco antes de morir.

Así, el movimiento en el trabajo de Soto es producto de los efectos vibratorios que surgen de la relación entre los elementos que componen las obras, unidos al desplazamiento del espectador en el espacio: a diferencia del trabajo de Naum Gabo o Alexander Calder, en donde el movimiento se logra por medio de oscilaciones físicas, en la obra de Soto estos efectos no se generan en forma mecánica, sino que suceden en el ojo del espectador. Soto se dedicó a buscar (y a encontrar) un lenguaje en el cual "el ser humano debía servir de motor", al mismo tiempo que "el espectador debía ser parte integral de la obra".

La intención última de Soto era mostrar que el espacio es más importante que los elementos o los objetos: "Contrariamente a lo que siempre hemos creído, el espacio no es aquello que es llenado por los objetos, sino que los objetos son llenados por el espacio. El espacio fluye, nada lo limita. Me interesa mostrarles a las personas que se interesan por el espacio como cualidad, como densidad universal, que es él el que manda, el que define e impone sus condiciones. En mis obras, más que negar el espacio y su dimensión me empeñé en utilizarlo. Esto me llevó a plantearme el problema del tiempo y a formular la cuarta dimensión como elemento plástico". Por eso, una obra como *Sphère Concorde* (1996), hecha con hilos de nylon y madera, es un ejemplo perfecto del efecto que puede generar la obra de este artista a través del tiempo. Semejante a sí misma en todas las direcciones, la esfera constituye la forma primordial por excelencia. Y mientras el mundial copa, más allá de nuestra voluntad, nuestra atención y nos recuerda que el mundo es un balón y que siempre son otros los que patean la pelota, el girar alrededor de esta esfera es en cambio una experiencia única, reveladora: activa porque somos el sujeto que genera el movimiento y a la vez pasiva porque nos invita a seguir la inercia de su forma esférica. Así, la "despersonalización" que buscó Jesús Rafael Soto como premisa de un arte verdaderamente abstracto se nos transmite a nosotros, que súbitamente podemos convertirnos en una esfera, girando, aunque sea por unos segundos, por un espacio, que, de repente y para siempre, sabemos que es infinito. Ⓡ

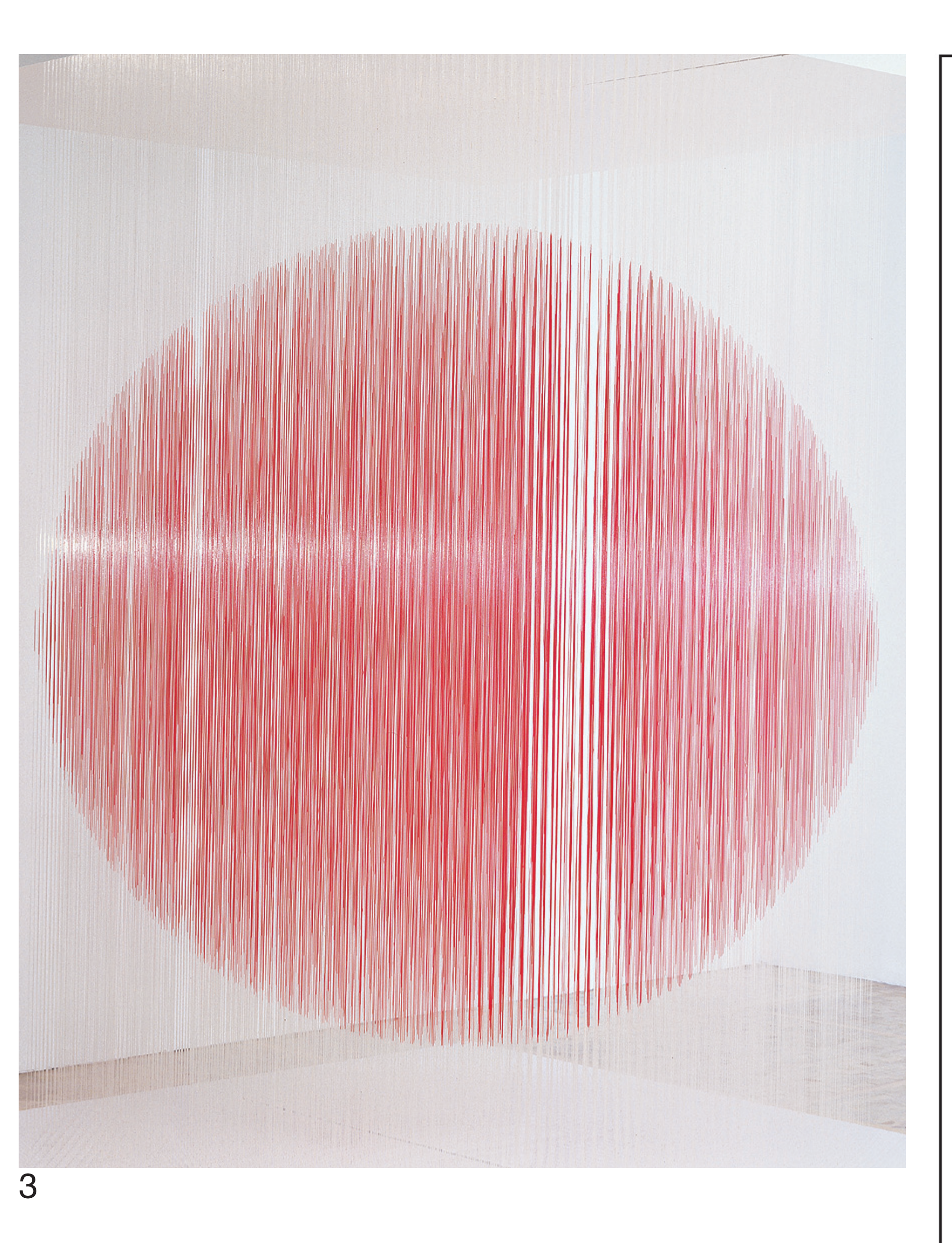
Visión en movimiento
Jesús Rafael Soto
Fundación Proa, Pedro de Mendoza 1929.
De martes a domingo.
Lunes cerrado. Hasta el 3 de septiembre.

1
Escritura blanca Nº 3, 1975
Pintura y metal sobre madera.

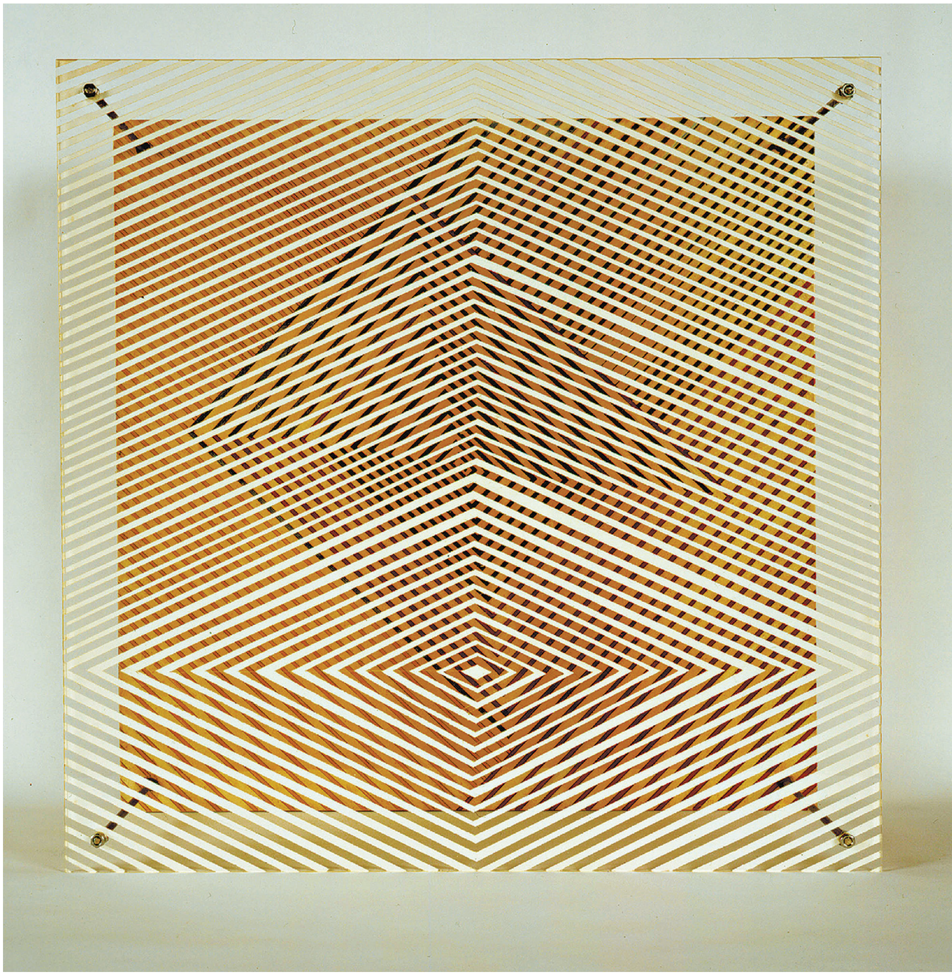
2
Doble relación, 1969
Pintura sobre madera, metal y naylon.

3
Sphère Concorde, 1996
Hilos de naylon y madera.

4
Estructura cinética de elementos geométricos, 1955. Pintura sobre madera y plexiglás.



3



4

somos el sujeto que genera el movimiento y a la vez pasiva porque nos invita a seguir la inercia de su forma esférica. Así, la "despersonalización" que buscó Jesús Rafael Soto como premisa de un arte verdaderamente abstracto se nos transmite a nosotros, que súbitamente podemos convertirnos en una esfera, girando, aunque sea por unos segundos, por un espacio, que, de repente y para siempre, sabemos que es infinito.

Visión en movimiento
Jesús Rafael Soto
Fundación Proa, Pedro de Mendoza 1929.
De martes a domingo.
Lunes cerrado. Hasta el 3 de septiembre.

1
Escritura blanca Nº 3, 1975
Pintura y metal sobre madera.

2
Doble relación, 1969
Pintura sobre madera, metal y naylon.

3
Sphère Concorde, 1996
Hilos de naylon y madera.

4
Estructura cinética de elementos geométricos, 1955. Pintura sobre madera y plexiglás.

INEVITABLES

saliradar@pagina12.com.ar

teatro



Mendiolaza (un drama coreográfico)

Luego de participar en múltiples festivales internacionales, regresa a escena la premiadísima obra dirigida de Luciana Acuña y Luis Biasotto. Un trabajo inspirado en imágenes de pueblos serranos que muestra a sus habitantes encerrados en un submundo de compulsión y fracaso. Despliegue físico intenso y hasta feroz del grupo Krapp para un retrato de soledad en movimiento perpetuo.

Viernes a las 23.30 en El Portón de Sánchez, Sánchez de Bustamante 1034, 4863-2848. Entradas: $ 15 y 10 (estudiantes y jubilados).

Arboles

Una mujer sin padre ni madre transita diferentes edades y estados. Dos presencias dialogan con ella con códigos propios: un músico-padre abstraído en su instrumento –con viola ejecutada en escena– y una criatura volátil que sabe mucho más de lo que la protagonista puede decir de su propia historia. Un collage de palabras, imágenes, sonidos y movimientos en tres escenas sin quiebres marcados, con un árbol distinto para cada una. Con textos de la actriz María Morales Miy, de Ana Longoni y de la poeta Susana Esther Soba.

Viernes a las 23 en el Teatro Anfitrión, Venezuela 3340. Reservas al 49312124. Entrada: $ 12.

música



Heydonco

Así como se puede considerar a Pescado Rabioso como el grupo más influyente del rock argentino de los años '70 en las décadas subsiguientes, lo mismo se puede decir de Don Cornelio respecto de los ochenta. Famosos en su debut producido por Calamaro, y malditos en su sucio segundo y último álbum, el grupo de Palo Pandolfo acaba de ser homenajeado por la última generación de rockers porteños en un disco que se puede bajar gratis desde *www.heydonco.com.ar/home_h.htm.* Con muchos nombres para descubrir, se destacan los temas de Mataplantas, "Valle de Muñecas", "Mentitas", "El Horreo" y la milonguera "Realmente", a cargo de Pablo Dacal.

Tasty

A nueve años de sus comienzos en Monterrey, se edita el primer compilado de éxitos de los tres primeros discos de los mexicanos Plastilina Mosh. Internacionales y celebrados casi desde su primer simple, con un álbum debut producido por productores estrella como Jason Roberts, Tom Rothrock y Sukia y un tercer disco (*Hola chicuelos*, 2002) que nunca llegó a ser editado en Argentina, el dúo integrado por Juan José González y Alejandro Rosso demuestra ser la banda de sonido ideal para una desprejuiciada fiesta electrónica. *Tasty* abre con el inédito "Millionaire", pero sólo su edición mexicana incluye un segundo disco, con demos y rarezas.

ESCUCHA **HOY:** cuatro miradas al pasado **Por Diego Fischerman**





Aquel día fatal

Tres geniales minióperas de Händel, escritas en Roma, en versiones magistrales.

Desde aquel día fatal en que la muerte dejó a Clori sin el cruel Tirsi, ella, llevada por un dolor intenso, el cabello descuidado, la mirada velada, el paso vacilante, fue gobernada por dos emociones, por dos corazones... La obra, bautizada sin tapujos *Delirio amoroso*, comienza mirando al pasado. El texto pertenecía al cardenal Pamphili y George Frideric Händel compuso con él una especie de miniópera cargada de pasión. Escrita en Roma, donde fue estrenada en 1707, es la primera de una serie de *cantatas* en italiano, concebidas para voz solista –aparentemente fueron cantadas por el *castrato* Pasqualino Tiepoli– y acompañamiento. En un bellísimo CD que se consigue en disquerías especializadas de Buenos Aires, la notable mezzosoprano Magdalena Kozena, junto al grupo Les Musiciens du Louvre, que dirige Marc Minkowski (que tocarán en esta ciudad en octubre), realiza una interpretación ejemplar de esta obra y otras dos *cantatas italianas* que unen sentido teatral y perfección musical. En *Delirio amoroso*, la partitura incluye, además de las cuerdas y el bajo continuo, dos flautas dulces y dos oboes, y en *La Lucrezia*, dos flautas dulces. En algunas de las arias de la primera de ellas, además, hay partes *obligato* (es decir solistas) de violín y de cello. La tercera obra incluida en el CD es *Tra le fiamme*, para voz y bajo continuo (en donde se destaca el argentino Juan Manuel Quintana en viola da gamba).

Magdalena Kozena/ Les Musiciens du Louvre. Dir.: Marc Minkowski
Händel. Italian Cantatas. (Archiv)

Muchacho de antes

En sus grabaciones de 1955 a 1957, junto a la orquesta de Armando Pontier, Julio Sosa encuentra su mejor momento.

Julio Sosa fue un ídolo anacrónico. Comenzó cuando ya el tango había terminado. A mediados de los cincuenta seguía habiendo público, por supuesto, pero se bailaba cada vez menos, casi no se componía y, salvo él, no había figuras nuevas. De hecho, el uruguayo actuó mucho más junto a los integrantes del Club del Clan, en los entonces multitudinarios bailes de Carnaval, y en revistas televisivas, que en los cada vez más mustios reductos tangueros. Solía vestirse con funyi y pañuelo al cuello en plena era del rock'n roll y cultivar la defensa acérrima de las viejas costumbres. Una famosa escena de una película de 1963 (*Buenas Noches, Buenos Aires*, dirigida por Hugo del Carril) lo muestra patoteando a un grupo de jóvenes que baila el twist. Y terminó imitándose a sí mismo en una suerte de versión hipertrofiada de lo peor del machismo cerril. Pero no siempre fue así. Entre 1955 y 1957, cuando grabó junto a la orquesta de Armando Pontier, sin afectaciones, con justeza, cantó maravillosamente un repertorio que le venía como anillo al dedo. "Tiempos viejos", de Francisco Canaro y Manuel Romero, "Silbando", de Cátulo Castillo y Sebastián Piana, "Brindis de sangre", de Abel Fleury y José Suárez, "Nunca es tarde", de Celedonio Flores y Eduardo Pereyra, y "Uno", de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, encontraron allí algunas de sus mejores versiones posibles.

Julio Sosa.
Tiempos viejos (Sony-BMG)

video



Tres días del Cóndor

Empieza bien pero se pone mejor. Robert Redford se dedica a descifrar potenciales mensajes terroristas ocultos en libros de literatura popular para la CIA. Un día vuelve a su oficina y se encuentra con que todos sus colegas han sido asesinados, y que él es la próxima víctima. Un thriller político, conspirativo y paranoide, digno de su época, que conserva su efectividad a pesar del paso del tiempo: se estrenó cuando el Watergate era un asunto todavía muy reciente. Dirigido por Sydney Pollack con mucho mejor pulso que *La intérprete* (su abúlico intento de revisitar este territorio, un par de años atrás), cuenta también con notables actuaciones de Faye Dunaway, Clift Robertson y el más temible Max von Sydow. Se consigue desde hace poco en dvd.

El descuartizador de Nueva York

Uno de los títulos característicos del *giallo* de los '80 y de su autor, Lucio Fulci, suerte de compañero de ruta del por lo general más imaginativo Dario Argento. Brutal, sangrienta como pocas y sexualmente gráfica, esta suerte de Jack el destripador ítalo americano aporta una pieza clave a la serie de ediciones de terror clase B que el sello SBP viene lanzando con regularidad desde el año pasado.

cine



Triple agente

La última película hasta ahora del nuevaolero Eric Rohmer, preestrenada unos meses atrás en el Malba, es un artefacto raro, denso pero gratificante: una película de espionaje, de agentes que juegan en múltiples bandos (nazis, soviéticos, comunistas franceses), ambientada a mediados de la década del '30, y en la que, a diferencia de los films norteamericanos del "género", no hay acción sino que todo transcurre entre diálogos. Especialmente los que mantienen el matrimonio interpretado por los geniales Katerina Didaskalu y Serge Renko.

Cine en movimiento

Cita anual (iniciativa del Festival de Donostia, San Sebastián) destinada a difundir a cineastas magrebíes y de los países africanos de lengua portuguesa, *Cine en Movimiento* presentará en Bs. As. nueve películas inéditas provenientes de Argelia, Marruecos, Mozambique y Túnez. Se verán, entre otros títulos, la franco-argelina *Rachida*, sobre una docente y un grupo de terroristas que planea poner una bomba en su escuela, y la franco-marroquí *Tarfaya*, sobre marginales y emigrantes clandestinos.

Del miércoles 5 al jueves 13 de julio en la Sala Leopoldo Lugones, Av. Corrientes 1530.

televisión



El ocaso de una vida

Recomendar *Sunset Boulevard*, la obra maestra de Billy Wilder protagonizada por Gloria Swanson como la desquiciada y espectral Norma Desmond, puede parecer, a esta altura, una obviedad. Pero la verdad es que siempre vale la pena volver a verla. Una rara actuación del director Eric von Stroheim, las pasiones desenfrenadas de una ex estrella de Hollywood y el relato en off de un cadáver (el de William Holden); una obra poderosa sobre el cine como vampiro, escrita por el propio Wilder con el guionista Charles Brackett. Inaugura la retrospectiva "Polvo de estrellas", que continuará con *All that Jazz*, *Nace una estrella* y *La condesa descalza*, entre otras películas sobre el show que "debe seguir".

Mañana a las 22 por Retro

Sin Cities

Nueva serie británica, a cargo de Ashley James, que viene presentado como una especie de fusión entre Marley (viajero exótico) y Tom Green (el comediante escatológico de MTV). La idea: recorrer las grandes capitales del mundo explorando sus ofertas sexuales "típicas" (se anuncia un episodio porteño con tango y Golden). James es un poco insoportable, pero el programa tiene algunos bloques verdaderamente divertidos.

Los lunes a las 23 por I-Sat



Alma rusa

El pianista Evgeny Kissin, en el disco que ganó el último Grammy *clásico*, recorre un programa de alto voltaje.

La *Sonata Nº 3* de Alexander Scriabin, de 1900, es la obra que marca un punto de inflexión en su carrera. A partir de allí, el autor que había comenzado como un simple megalomaníaco y terminó totalmente loco, creyendo que era el Mesías que salvaría a la humanidad con su música, dejó de escribir miniaturas chopinianas y se dedicó a los grandes manifiestos. La obra fue acompañada, más adelante, con una serie de subtítulos para cada una de sus distintas secciones supuestamente referidos a las vicisitudes del alma (de la de Scriabin, es claro). Más allá de sus pretensiones, es una obra maestra del pianismo posromántico y el fenomenal Evgeny Kissin la toca como los dioses (algo adecuado para quien se sentía hijo de ellos). El programa de este disco que ganó el último Grammy *clásico* y que acaba de editarse en Argentina, a precio saludablemente local, comienza con los diamantinos *5 Preludios Op. 15*, del mismo autor y continúa con una maravilla casi desconocida: la *Sonata Reminiscenza Op. 38 Nº 1* de Nikolai Medtner. Escrita en 1920, un año antes de que el autor abandonara Rusia, parece disfrutar con la nostalgia anticipada y construye un verdadero ensayo acerca de la melancolía. El final es deslumbrante: los *Tres movimientos de Pétrouchka* que Igor Stravinsky adaptó de la obra orquestal y dedicó a Artur Rubinstein, en una de las mejores versiones grabadas en disco hasta el momento.

Evgeny Kissin
Scriabin, Medtner, Stravinsky (RCA)



La vuelta al hogar

Después de 14 años en Europa, Dexter Gordon volvió a Estados Unidos y grabó un disco fundamental.

El disco se llamó *Manhattan Simphonie* y comenzaba, como no podía ser de otra manera, con "As Time goes By". Hacía 14 años que el gran saxofonista Dexter Gordon vivía en Europa y esa grabación, realizada en 1978, después de una serie de shows en el Village Vanguard junto a un grupo inmejorable, conformado por el pianista George Cables, el contrabajista Rufus Reid y el baterista Eddie Gladden, era una manera de decir "estoy de vuelta". El álbum, premiado ese año por la revista *Down Beat* –que también distinguió a Gordon como mejor saxo tenor–, fue uno de los mejores discos de jazz de esos años. Y no sólo de esos años. El sonido homogéneo, lírico y duro a la vez; la obstinación en no tocar notas superfluas; un fraseo de una elegancia y una contención únicas, hicieron de esa *sinfonía de Manhattan* un objeto de culto. Y recién ahora, se reedita en Estados Unidos y, simultáneamente, en Argentina. Gordon y un Cables inspiradísimo, se pasean por versiones bellas y exactas de "Moment's Notice", de Coltrane, "Tanya" de Donald Byrd, "Body and Soul", ese impecable "As Time goes By" del comienzo y, como bonus tracks, "Ruby My Dear", de Monk y "Secret Love" de Fain y Webster. Después de haber sido parte de mucho de lo fundamental del jazz de comienzos de los sesenta, en sus grabaciones para el sello Blue Note, el único saxofonista que fue capaz de aprender de Lester Young y de John Coltrane sin desaparecer en el intento, volvía con gloria.

Dexter Gordon.
Manhattan Symphonie (Columbia)



Una de Warhol

El lunes pasado la proyección de la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín estuvo dedicada al programa de films mudos de Andy Warhol. Fue dentro del ciclo "Warhol, Burroughs & Brakhage: vanguardias neoyorquinas de los '60" que se está llevando a cabo por estos días. Y fueron dos funciones de 155 minutos cada una dedicadas a la serie *Kiss*, *Blow job*, *Empire* y *Mario Banana*. Pero la propuesta de destrucción de la narrativa clásica de los primeros acercamientos al cine del artista (1963-1964) fue, para muchos, una experiencia extrema. Todo fue más o menos bien con *Kiss*: besos y besos de parejas de toda inclinación. Y el entusiasmo creció con *Blow job*, primer plano de la cara de un joven sometido a una fellatio. Pero todo cambió con *Empire*, obra cumbre del período mudo de Warhol: 60 minutos de cámara fija en la porción superior del Empire State. A los diez minutos de proyección la platea se agitó en las butacas. "Hay algo mal", "debe haber un error", se escuchó tímidamente. Pero ante una pantalla imperturbablemente estática las quejas arreciaron. Hasta se escuchó algún chiflido reclamando la presencia de un acomodador para que pusiera las cosas en orden. Pero no se presentó nadie, la noche sobre el Empire ya era bien cerrada y los murmullos se transformaron en charla desembozada. "Shhhhhh", se escuchó desde el centro de la sala. "Es así, qué esperaban", debió explicar algún entendido. Mientras alguno salía a buscar algún sandwich, se escuchaban los primeros ronquidos, otros optaban por abandonar definitivamente la sala. "¿Y si pedimos que la pasen en cámara rápida?", sugirió alguien. "¡Shhhhh! ¿Pero no saben qué vinieron a ver?", insistía el fanático cada vez más encrespado. Mientras unas adolescentes modernas no controlaban las risas nerviosas, algunos se consolaban en voz alta: "Ya debe estar por terminar". "¿Se pueden callar? Deberían leer a Rimbaud para poder opinar", vociferaba ya sin pudores el apóstol warholiano. "¡Autoritario!", se atrevió una voz anónima desde una butaca de adelante. "Autoritario serás vos que no me dejás ver la película", retrucó el apóstol perdiendo todo glamour. Y eso que el film original dura ocho horas: Empire State desde el caer de la tarde hasta las primeras luces del amanecer. Para los que permanecieron en sus butacas, 140 minutos después hubo premio consuelo: *Banana*, primer plano de una travesti con pestañas divinas comiéndose una banana. Y cómo. Esta vez, no hubo quejas.



William Burroughs fue probablemente uno de los artistas más extremos del siglo XX, dispuesto a probarlo y hacerlo todo en pos de un arte que desnudara la vida cotidiana y mostrara el mundo en toda su intensidad. Uno de sus métodos que inmortalizó en la literatura fue el *cut up*. Pero en los años '60 también lo aplicó al cine, decidido a combatir ese mundo bobo que hoy se conoce como "espectáculo". Sus experimentos, todavía hoy inquietantes, pueden verse mañana en la Lugones.

POR ALAN PAULS

A fines de los años '50, cuando París era una fiesta por segunda vez en el siglo, el pintor Brion Gysin cortaba una tela con vistas a montarla en un bastidor cuando presionó más de la cuenta con su navaja, abriendo una ventanita rectangular en la capa superior de la pila de diarios que usaba para proteger su mesa de trabajo. Nunca una página del *New York Herald Tribune* fue tan poética como ese día: gracias al pulso un poco desorbitado de Gysin, viejo adepto a los energizantes artificiales, el texto de una noticia remota ascendía de las profundidades, reaparecía por azar y, enmarcado por el primer ejemplar de la pila, que le proporcionaba un contexto nuevo, despabilaba inesperadas reservas de sentido. Fue una suerte que el desliz ocurriera en el Beat Hotel de Madame Rachou, la guarida de la rue Gît-le-Coeur que Gysin compartía con William Burroughs, su flamante amigo beatnik. Burroughs, que acababa de poner punto final a los alucinados cortocircuitos de *Almuerzo desnudo*, casi no necesitó chequear el hallazgo de Gysin para paladear su encanto: "Cualquiera que tenga un par de tijeras puede ser poeta", diagnosticó.

La voz con que lo dijo –metálica, nasal, casi sin modulación: una voz más de máquina que de garganta– es la misma que suena en las bandas sonoras de *Towers Open Fire* (1963) y *The Cut-ups* (1967), las dos *vedettes* de la pequeña antología *Burroughs-y-el-cine* que la sala Leopoldo Lugones programó para mañana en su ciclo sobre Vanguardias Neoyorquinas de los años '60. A la vez radicales e ingenuos, escolares y desenfrenados, los dos cortos –en los que Burroughs pone el cuerpo, la voz y el texto, Gysin el arte y un tercer mosquetero beat, Anthony Balch, la dirección– ilustran la mística de una época y un *gang* de bohemios peligrosos para quienes el arte sólo era digno de ese nombre si era *expandido*, es decir, si desbordaba las fronteras de las disciplinas, los medios y los géneros y diluía toda lógica "propia" en la lógica madre de una existencia-límite, signada por una percepción y una conciencia que sólo pedían ir más allá, hacia la Inmediatez Total, y hacia allá iban a menudo, a bordo de cualquier procedimiento que desmontara los goznes de la "vida cotidiana" para reorganizarla en un paisaje de intensidades puras.

Como la heroína, el hasch, el *free jazz*, las experiencias de Fluxus, los torrentes de afecto de John Cassavetes, el "cine concreto" de Brakhage (con el que se cierra el ciclo de la Lugones) o las derivas situacionistas, que fueron sus contemporáneos, el *cut-up* fue uno de esos procedimientos. Descubierto por Gysin pero popularizado por Burroughs, pertenecía a un linaje vanguardista en el que confluían el azar inabolible de Mallarmé, el *collage*, los cadáveres exquisitos del surrealismo, los caligramas de Apollinaire y hasta el montaje de Eisenstein (versión *hardcore* en la que la inspirada o torpe casualidad era sustituida por el programa enfático del materialismo dialéctico), y proponía someter cualquier material, artístico o no, a la misma operación de corte y pegado involuntario, inintencional, con que Gysin había recompaginado de manera instantánea dos ediciones del *New York Herald Tribune* y anticipado una de las funciones más populares del procesador de texto Word. Mientras iba inmortalizándolo en un tríptico de novelas ilegibles (*La máquina blanda*, *El ticket que explotó* y *Nova Express*), Burroughs, que ya entonces había declarado la guerra a lo que veinte años después se llamaría "sociedad disciplinaria", aceptó testear el *cut-up* en el campo de la imagen cinematográfica, precisamente ahí donde los nuevos métodos de control social empezaban a imponerse bajo el nombre de "espectáculo". El resultado es esta serie de bocetos cinematográficos, menos "películas" que maquetas experimentales, a la vez armas, psicoacontecimientos y esbozos de un posible *neuroarte* político que buscaba desmantelar los efectos de dominación con la retórica paradojal de una manipulación que sólo aceptaba las órdenes del azar.

The Cut-ups retoma (destrozándolo con desapegada fruición) el metraje de un proyecto nunca concluido, *Guerrilla conditions*, un material documental que Balch había rodado con Burroughs y Gysin en el Beat Hotel de París, en Tánger y en el Chelsea de Nueva York, y que incluía, dicen, algunas escenas de una adaptación de *Almuerzo desnudo*. Balch puso el material en manos de una montajista para que lo compaginara según un método

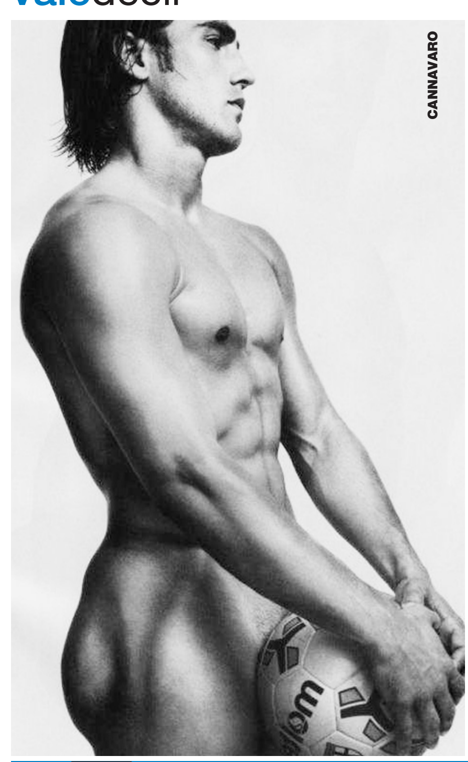


perfectamente matemático (dividirlo en cuatro partes iguales, extirpar el primer minuto de cada parte y pegar los cuatro pedazos juntos, extirpar el segundo minuto y pegar los cuatro pedazos juntos, etc.) y perfectamente mecánico (la montajista no tenía voz ni voto: sólo ejecutaba). Hoy vemos *The Cut-ups* y es difícil no confundir su testarudez, su compulsión a la repetición, su maníaco desdén del relato y hasta de la frase, su pasión por los interrogatorios y las entonaciones imperativas, con una variante *arty*, bendecida –es cierto– por el dandismo irresistible de Burroughs, de los programas de lavado de cerebro y disciplinamiento subliminal que se proponía sabotear.

Lo que persiste de estos tanteos paradojales es la frescura extraña, determinada, incluso suicida, de una filosofía artística capaz de apostarlo todo a *una sola* ficha –el principio de que la verdad nunca está en las cosas sino en las conexiones fortuitas en que entran las cosas–, que sólo se imaginaba consumada en otro mundo –un mundo sin relatos, ni personajes, ni diálogos, ni salas de cine– pero que sólo en éste podía producir algún efecto. A diferencia de Warhol, que cuando filmaba *Sleep* o *Kiss* no soñaba sólo con otro arte de la imagen sino también con otro dispositivo socio-arquitectónico, otra institución, Burroughs y Balch estrenaron *The Cut-ups* en una sala comercial que ni siquiera programaba cine de vanguardia, la Cinephone Academy Moviehouse de Oxford Street, en Londres, de la que el público no tardó en huir. El *closet* de objetos perdidos no reventó por milagro, atorado de carteras, zapatos, pantalones, abrigos y otros efectos personales que la gente, completamente desconcertada por la proyección, había olvidado en la estampida. "Un ejercicio mecánico e insensato", dijo el *Monthly Film Bulletin*. A pedido del proyectorista y el gerente de la sala, el film pasó de durar 20 minutos a 12. Pero quedan también la voz, la elegancia glacial, el magnetismo deshidratado y amenazante de William Burroughs, quizás el único escritor del siglo XX –con Beckett– que haya rivalizado en imagen con Marcel Duchamp. Y queda el olvidado Anthony Balch, cuyo rostro de muñeco de ventrílocuo deletrea los textos de Burroughs en *Bill & Tony* y cuya vida –*groupy* de Bela Lugosi, distribuidor de la prohibida *Freaks* en Inglaterra, exhibidor de Kenneth Anger y de Russ Meyer, autor de *Secrets of Sex* y *Horror Hospital*, dos gemas del cine de explotación y el *gore*, y de un proyecto de comedia imposible: *La vida sexual de Adolf Hitler*– no habría desentonado en una película de Ed Wood.

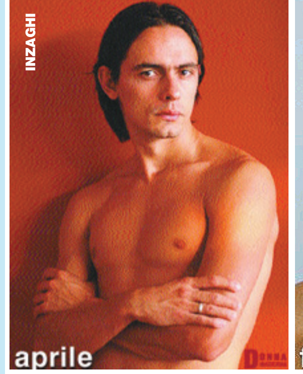
Burroughs, que ya entonces había declarado la guerra a lo que veinte años después se llamaría "sociedad disciplinaria", aceptó testear el *cut-up* en el campo de la imagen cinematográfica, precisamente ahí donde los nuevos métodos de control social empezaban a imponerse bajo el nombre de "espectáculo".

William Burroughs: The Cut-up films
(compuesto por los cortos: *William Buys a Parrot, Towers Open Fire, The Cut-ups, Bill & Tony* y *Ghost at No. 9*).
Mañana a las 17, 19.30 y 22. (80' en total)
Sala Leopoldo Lugones (TGSM)
Av. Corrientes 1530
Entrada: $5 / Estudiantes y jubilados: $3

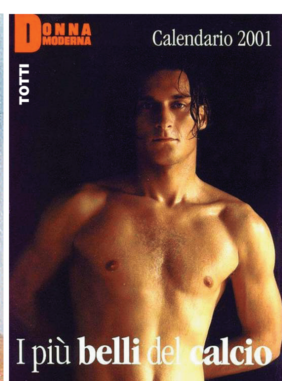


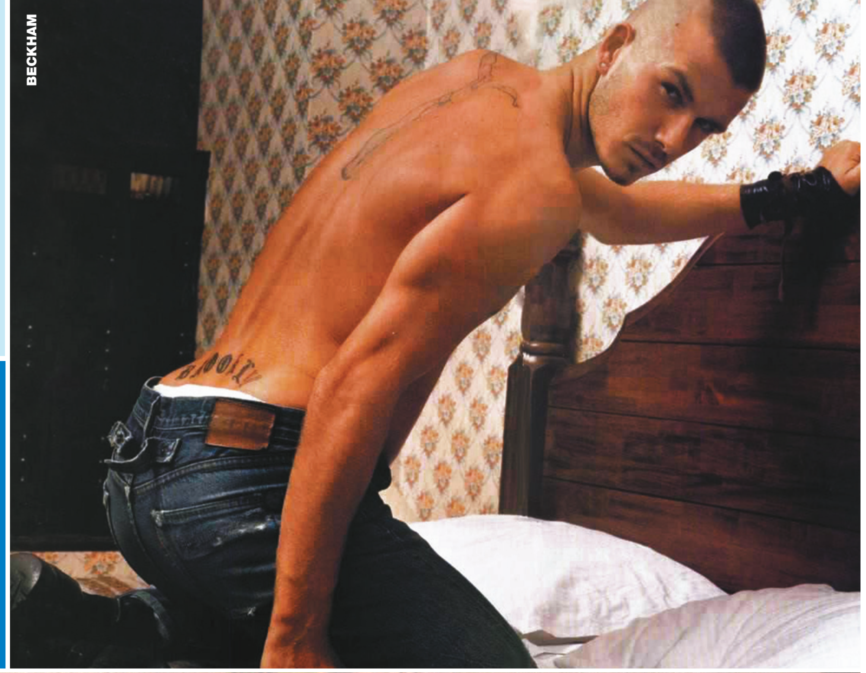
No, no es una publicidad de ropa interior. Es simplemente el reflejo de la fiebre mundialista que se vive por estos días y de la que no quieren quedarse afuera ni siquiera las casas de alta costura. Dolce & Gabbana, por su parte, es la responsable de esta campaña donde se ve a cinco de los jugadores del equipo italiano y, aunque no parezca, su aporte a la selección es la ropa utilizada por el plantel fuera de la cancha. No es una tendencia nueva, Dios nos guarde. Hace rato que todas las escuadras ponen la carne al asador. Fredrik Ljunberg de Suecia es modelo de Calvin Klein; Kaká, el torpedo brasileño, hace lo propio con Armani, y muchos otros (Francesco Totti, David Beckham, Gianluca Zambrotta, Fabio Cannavaro, Andriy Shevchenko, por citar sólo algunos) se vienen sacando fotos escasos de ropas para producciones y calendarios porque sí nomás, porque son lindos, porque hay que vender camisetas y revistas.

JUEGO BONITO









KAKA

LJUNBERG

SHEVCHENKO

CANNAVARO BLASI PIRLO GATUSSO ZAMBROTTA

DOLCE & GABBANA



CINE > *EL PARAISO AHORA*, UNA PELICULA PALESTINA QUE UBICA LA ESPERANZA EN LA CONCIENCIA DEL PUEBLO JUDIO

UNA GUERRA MORAL

POR CECILIA ABSATZ

El paraíso ahora es la primera película palestina nominada al Oscar. Compitió en la categoría mejor film en idioma extranjero y no ganó (el premio fue para *Tsotsi*, la sudafricana), pero esta vez sí se puede decir con toda convicción que la sola nominación fue un triunfo en sí mismo. En 2002 otra película palestina, *Intervención divina*, de Elia Suleiman, no pudo postularse porque se requiere el patrocinio de un país de origen, y en ese momento no se reconoció a Palestina como un país.

Hany Abu-Assad, el director de *El paraíso...*, es un palestino de 45 años nacido en Nazaret, Israel. Acababa de ganar en Francia el Golden Globe, y se consideró ofendido cuando la Academia estadounidense accedió a recibir la película como patrocinada por lo que llamó "la Autoridad Palestina", y no sencillamente Palestina. Después de analizar diversas variables semánticas se negoció con el concepto de "Territorios palestinos", y eso zanjó la cuestión.

El film cuenta 27 horas en la vida de dos muchachos palestinos, muy amigos, a partir del momento en que les avisan que al día siguiente van a realizar un ataque suicida en Tel Aviv. A pesar de lo perentorio del argumento, la película no tiene el *pathos* ni el tono partisano que podría esperarse. Estos son dos muchachos, Said y Khaled (Kais Nashef y Ali Suliman), mecánicos, chicos comunes, de familia. Y cuando se les asigna la misión no se ahoga un grito ni se les cae una lágrima, no hay contrición ni drama. Es algo que tienen que hacer y lo van a hacer, con toda naturalidad.

Durante los rituales de purificación con que se preparan para el atentado, como si fuera una boda, la película no puede evitar momentos de un humor oscuro y sutil. Como ya se vio en *Syriana*, el suicida graba un video donde se despide de su familia y hace una fuerte invocación de fe. Acá, durante la grabación de este video, Khaled interrumpe su testamento para pasarle a su madre un dato perfectamente doméstico: cierta tienda donde puede conseguir mejores precios para comprar una garrafa. Otros miembros de la organización, mientras tanto, contemplan la grabación detrás de cámaras y comen unos sándwiches.

Al parecer, Said y Khaled no se hacen cuestionamiento alguno de su destino. Pero es una mujer quien dispara el debate que ellos dos no se conceden, la que los obliga a preguntarse para qué sirve tanta inmolación y sacrificio. Suha (Lubna Azabal) es hija de un héroe de la Jihad: "Preferiría que fuese menos héroe y estuviera vivo", le dice en un momento a Khaled. Pero los argumentos de él son imbatibles: "La muerte es mejor que la inferioridad".

Antes que una película de guerra, *El paraíso ahora* es una comedia negra de un humor improbable. "¿Alguna vez fuiste al cine?", le pregunta Suha a Said. La pregunta misma, si bien se piensa, es desgarradora. Y él responde: "Sí, una vez fuimos con los muchachos al Rivoly, y después lo quemamos".

Khaled está indignado –y en un punto admirado– ante el talento del enemigo: se pregunta cómo ha logrado ubicarse en el lugar del opresor y de la víctima al mismo tiempo. Khaled se burla de las organizaciones de derechos humanos en las que milita Suha. Pero ella insiste: "Las muertes son inútiles; ésta es una guerra moral".

Uno de los grandes protagonistas del film es el silencio, que resulta atronador en los momentos más tensos de la historia. A cierta altura del relato la cámara cruza a Tel Aviv, y el golpe visual es posiblemente el momento más violento –y el más político– del film. Venimos de un pueblo de tierra seca, donde todo es viejo, pobre o está roto, y Tel Aviv es Miami, rascacielos de cristal, veredas anchas, carteles gigantescos y playas de primer mundo que multiplican el sol. La filmación fue accidentada: un misil que cayó un día cerca del set hizo que seis de los técnicos abandonaran la producción para siempre. En otra ocasión, un grupo palestino secuestró a uno de los productores y fue preciso que interviniera la oficina del presidente Yasser Arafat para que lo soltaran.

En una entrevista para la revista estadounidense *Tikkun* le preguntaron a Abu-Assad, en estas circunstancias, dónde pone él la esperanza. "En la conciencia del pueblo judío", contestó él. "Los judíos han sido la conciencia de la humanidad, siempre, dondequiera que hayan ido. No todos, pero muchos. La ética, la moral, ¡ellos la inventaron! Yo creo que lo que Hitler quiso fue suprimir con ellos la conciencia de la humanidad, pero no lo consiguió. Todavía está viva. Débil, pero viva. Gracias a Dios."

Un detalle más de la producción: *El paraíso ahora* se hizo, entre otros, con capitales israelíes. R

DANIEL PAZ

F.Mérides TRUCHAS

2006. Irak. La oficina de personal de Al Qaida pone un aviso para cubrir la vacante creada tras la muerte de Al Zarqawi. Helmutt, el musulmán rubio, se postula para el cargo, pero otra vez siente que es discriminado

VENGO POR EL AVISO
BUENO... EL SUELDO NO ES GRAN COSA, PERO EN EL PARAISO HAY 3 VIRGENES ESPERANDOTE
¿CÓMO 3? ¿NO ERAN 12?
ES LO QUE HAY, PIBE

1968. Francia. Pedro y Rael reciben el Tamarindo de Oro del Festival de Toulouse por su chiste "Cumbre de hocicos", una gema del humor ironí.

1° ACTO: LA PATA LE PEGA A LA PECHUGA
2° ACTO: LA PATA LE PEGA AL ALA
¿CÓMO SE LLAMA LA OBRA?
"QUÉ MALA PATA"

Indonesia tuvo dictaduras...

Volcanes...

Tsunamis, terremotos...

y epidemias de gripe aviar

ATCHIS

AÚN NO SABEMOS SI DIOS ES ARGENTINO...
PERO SEGURO, NO ES INDONESIO

Daniel Paz

www.danielpaz.com.ar

Fan Un escritor elige su escena de película favorita: Alberto Laiseca y *El beso de la muerte*

La garganta del diablo



POR ALBERTO LAISECA

No recuerdo cuándo vi por primera vez *El beso de la muerte*. Puede que la haya visto en el cine de Camilo Aldao, mi pueblo. En esa película Richard Widmark es nada más que actor de reparto. Aclaro: la película es mala. Es sólo Richard Widmark quien la salva y la hace memorable.

La estrella es Victor Mature, que siempre fue un queso actuando. Mature es el bueno, Widmark el malo. Widmark, con esta escena que voy a contar, se metió al público en el bolsillo. Su personaje se llama Tommy Udo. Es un asesino a sueldo, un asesino por encargo. Le han ordenado que liquide a un tal Rizzo, que es un soplón, un buchón. Voy a contar una escena que dura unos cuatro minutos. Tommy se baja de un taxi, sube por una escalera, toca el timbre; una voz de mujer le dice "está abierto". Se encuentra con una mujer grande, lisiada, que está en silla de ruedas. "¿Usted es amigo de mi hijo?", pregunta ella. "Sí, soy amigo. ¿Cuándo lo puedo encontrar?". "Oh, qué sé yo dónde está; va, viene, se va", se hace la estúpida la mujer; porque ella se da cuenta. Richard Widmark aparece con su impermeable, y un cigarrillo en la boca. Lo fuma de costado, lo tira al piso, lo aplasta, ahí delante de la mujer, ni siquiera busca un cenicero. Y entonces va hasta donde supuestamente está el cuarto del hijo y ve que está todo vacío; los cajones, las perchas: el hijo no está ahí hace rato, ha huido. Entonces vuelve, conteniendo la furia. La ve a la mujer en su silla de ruedas y le dice: "Así que no sabés si esta noche va a venir a comer o no, ¿no? Sos una maldita mentirosa peor que él todavía". Y entonces arranca el cable del teléfono y la ata. "No, Tommy por favor, no me hagas esto", le pide ella. Y él se ríe a carcajadas, con un risa altamente maléfica que se robó toda la película y le dio la fama. La ata con el cable del teléfono y la lleva al pasillo donde hay una escalera que mide un año luz de hondo. La mima a la vieja; la goza: "Vení acá viejita linda", algo así le dice. "No tengas miedo, voy a colocarte en un lugar donde no vas a tener ningún dolor y ni una necesidad de nada", y la tira. La revienta a la vieja, que no era tan vieja. La actriz que interpretaba este papel dijo después que le había dado miedo en serio: tenía miedo de que Widmark la matara de verdad. Eso por un lado.

Se hizo famoso de la noche a la mañana como monstruo, Richard Widmark, que en la vida privada era un tipo buenísimo. Le llovían los papeles de monstruo. Le habría gustado quizá hacer otra cosa más variada pero era lo único que tenía. Y una noche tuvo que tomar su coche y salir rápido, cruzar el estado de Nueva York; estaba lloviendo torrencialmente. Widmark, insisto, no tenía más remedio que viajar esa noche de diluvio. E hizo unos cuantos kilómetros y el coche se paró, para su desesperación. "¿Qué hago ahora?, estoy en medio de la nada." Miró a través de los vidrios continuamente regados por el agua y le pareció ver una especie de luz chiquitita. "Yo me largo." No bien salió, caminó dos metros fuera de su coche y ya era como si se hubiera largado vestido en la bahía del Hudson. Estaba empapado. Saltó alambrados, caminó a campo traviesa y tuvo la suerte de que la luz efectivamente respondía a una casita. Tocó y de adentro salió una viejita que no bien lo vio empezó a dar unos alaridos horrorizados: "¡Tommy Udo, Tommy Udo!". Le cerró la puerta en la cara al pobre actor, lo dejó ahí empapándose. Ni él sabe cómo pasó esa noche terrible; ciertamente se agarró una pulmonía triple. (Esto era algo muy frecuente en la década del 40. En mi pueblo, cuando yo era chico, después de una de estas obras de teatro campero, *Juan Moreira*, por ejemplo, había tipos que esperaban al que hacía de villano facón en mano, para pelearlo y matarlo. La gente era mucho más impresionable que ahora. Ahora la gente sabe que un actor es un actor.)

Mucho tiempo después, ya repuesto de la enfermedad que se agarró, fue a verlo a su agente. "Richard, tengo para vos un papel especial", le dijo. "Es un monstruo que les come las orejitas a los niños". "No", lo interrumpió el actor, "no quiero más papeles de monstruo". "Pero por qué, si estás en la cúspide, sos el monstruo químicamente puro", le preguntó el agente. "No, me pasó esto y esto y esto con una viejita norteamericana. Yo soy un tipo afectuoso, no me gusta esto, no quiero que me vuelva a pasar más. Así que no quiero más papeles de monstruo, de carácter sí, pero de monstruo no." El actor estuvo cagándose de hambre bastante tiempo; estaban por cortarle la luz, el teléfono, no tenía con qué pagar, y justo al agente lo fue a ver un productor de cine que le dijo: "No sé cómo se llama este actor que hizo un papel secundario en *El beso de la muerte*, pero quiero contratarlo para una película que estoy por hacer". "¿Sabe lo que pasa?", le dice el agente, "Richard Widmark no hace más papeles de monstruo". "Pero no es de monstruo, es de carácter", le contestó el productor. "Ah, entonces, sí", y Widmark agarró viaje. Al principio la gente no aceptaba, porque lo quería ver de nuevo de monstruo, pero finalmente se abrió paso y hasta el fin de su vida siguió haciendo estos papeles de carácter; nada de monstruos. Ⓡ

El beso de la muerte (Kiss of Death, 1947) fue dirigida por Henry Hathaway (el director de Rommel, el zorro del desierto*, 1951) sobre un guión de Ben Hecht (guionista de* La diligencia*, y varias veces colaborador de Hitchcock) y Charles Lederer (*Once a la medianoche*). La protagonizaron Victor Mature como Nick Bianco, Brian Donlevy, Coleen Gray, Richard Widmark, Taylor Holmes, Karl Malden como el sargento William Cullen y Mildred Dunnock como la madre de Rizzo, la mujer en silla de ruedas que protagoniza la fatal escena relatada por Laiseca en esta página.*

Fue el debut en cine de Richard Widmark, que ganó el Globo de Oro por esta actuación como "prometedora nueva figura" y luego fue nominado al Oscar como actor de reparto (la película tuvo otra nominación, por la historia original de Eleazar Lipsky).

En 1995 el director Barbet Schroeder filmó una remake libre de El beso de la muerte *con guión de Richard Price y actuaciones de David Caruso, Samuel L. Jackson y Nicolas Cage.*

Antes de su debut en El beso de la muerte*, Richard Widmark (Minnesota, 1914) actuaba en radio y daba clases de actuación. Su éxito como Tommy Udo le aseguró un contrato de siete años con la 20th Century-Fox, tras el cual siguió su camino de forma independiente y hasta produjo algunas películas, a fines de los '50. En los '70, cuando su carrera cinematográfica pareció desvanecerse, probó suerte con una serie televisiva,* Madigan *(1972), basada en la película homónima de 1968 que también había protagonizado. En una entrevista de 1976 dijo: "Los villanos pesados de mi época eran nenes de pecho comparados con los de hoy. Nuestros villanos no tenían cualidades redentoras. Pero hoy hay una nueva moralidad. Un villano es un tipo con alguna debilidad. Los héroes son villanos".*

RADAR LIBROS

Feinmann | Castro | Silvestri | Ajenjo | En el quiosco | El extranjero: Jake Arnott | La Real discriminación



Algunas cosas que me contó John Irving

Como él mismo confiesa, después de diez novelas que lo han convertido en uno de los escritores norteamericanos más exitosos y respetados de su generación, John Irving finalmente ha ficcionalizado el material biográfico al que la mayoría de los escritores apelan en su primer libro. En su caso, el abuso sexual, la búsqueda de un padre ausente y la conflictiva relación con su madre hacen de *Hasta que te encuentre* (Tusquets) su trabajo más ambicioso, y no sólo por sus más de mil páginas.

POR RODRIGO FRESAN (DESDE BARCELONA)

Lo primero que me dice John Irving –en Barcelona, en la terraza de la Fundación Tápies, donde acaba de terminar el trámite de su multitudinaria rueda de prensa– es: "¿Argentino? Ah, yo estoy muy interesado en la Argentina, tengo muchas ganas de ir allí". Le pregunto por qué y por un instante temo una tan terrible como obvia respuesta en plan tango/asado/fútbol, pero no. Irving no decepciona. Irving es el autor de esas obras maestras que son *El mundo según Garp* y *Oración por Owen* y, claro, Irving es irvingiano. Y con una voz pausada y grave, tomándose su tiempo, la voz de alguien que disfruta antes contándose historias a sí mismo para recién después contárselas a otros, vaso con cerveza en la mano, Irving responde y cuenta: "Ah... Bueno... Lo que ocurre es que el guión de cine que vengo escribiendo desde hace años, *Un hijo del circo*, que tiene puntos en común con la novela de mismo nombre pero que no es esa novela... bueno... no va a poder filmarse en la India finalmente. El gobierno indio es muy cuidadoso con los modos y formas con que los extranjeros representan la historia y la cultura de su país y me temo que lo que yo hago es un tanto... extremo para ellos. Por lo que tuvimos que reubicar toda la producción de la película y la acción de la trama en México. Nos fuimos a buscar circos a México que se parecieran al que yo describo, y finalmente encontramos uno en las afueras de Oaxaca. Y a lo que iba y para responderte: en este circo mexicano había una pareja de trapecistas argentinos. Extraordinarios. Yo he visto muchos trapecistas, pero nunca vi algo así. Era monstruoso lo que hacían. Muy peligroso. Muy arriba. Y sin red. Por eso tengo ganas de ir a la Argentina. Me interesa ver cómo es el país del que salieron esos tipos".

Irving me pregunta entonces si eso es común en la Argentina. Le respondo que, si a lo que se refiere es a hacer cosas peligrosas sin red, sí. Es muy común.

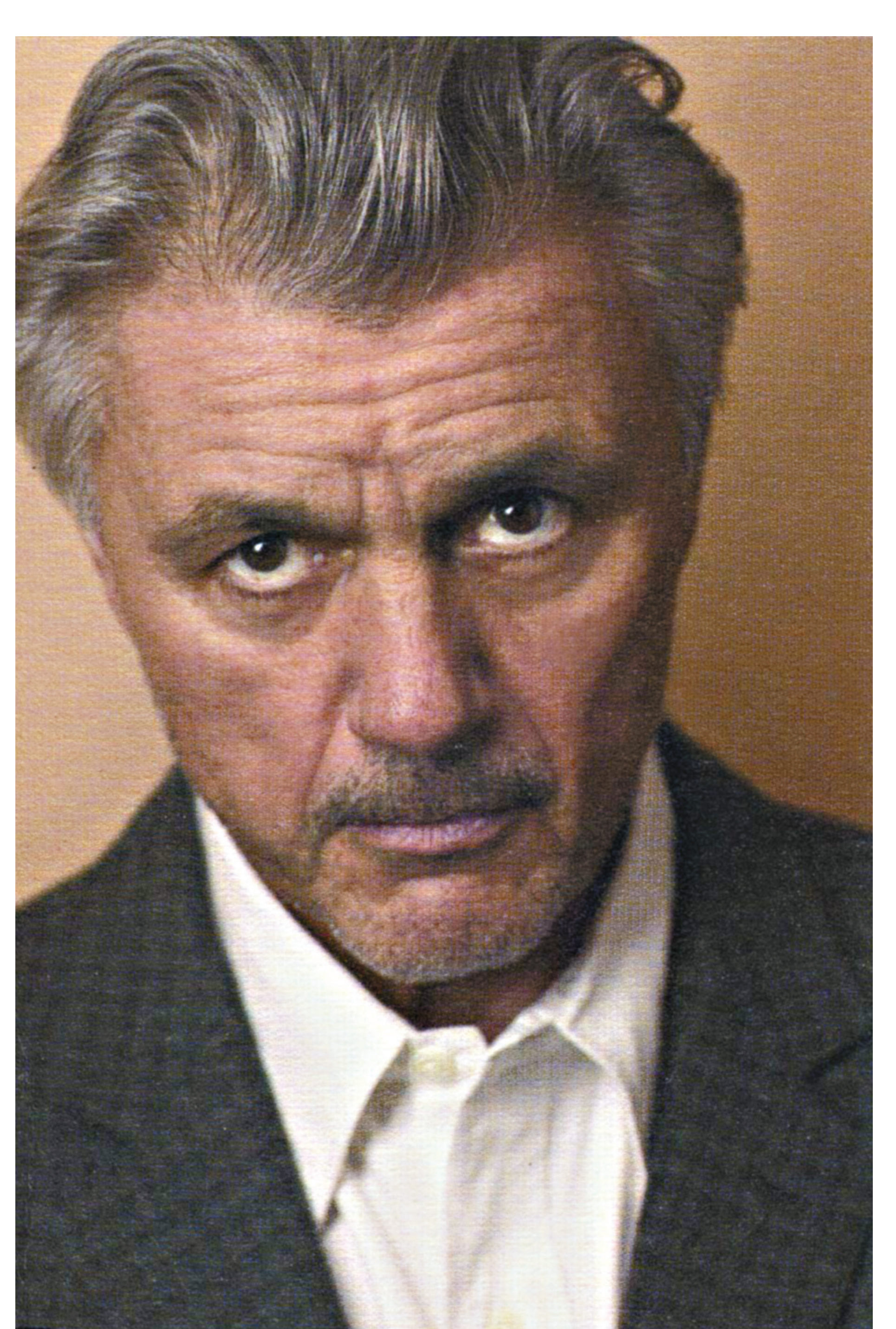
EL CODIGO IRVING

Irving ha regresado a Barcelona –después de quince años sin venir– para presentar su última obra, la mega-novela de más de mil páginas *Hasta que te encuentre* (Tusquets Editores). La muy irvingiana odisea del actor prodigio Jack Burns, de su madre artista del tatuaje y de su padre organista de iglesia y de varias décadas en varios países y de tantas otras cosas de ésas que sólo suceden en las novelas de Irving.

Hasta 1999, Irving era un escritor de culto para los españoles. Celebrado por gente como Javier Cercas y Sergi Pámies, pero poco leído por los locales. Todo eso cambió en 1999 con la edición de *Una mujer difícil* (título con el que se tradujo *A Widow for a Year*) que disparó sus ventas por encima de los 100.000 ejemplares y que hizo de Irving un hombre y un nombre conocido. De ahí, la enorme expectativa que despierta su visita para dar a conocer la más polémica y, sobre todo, la más personal de sus novelas. Irving llega un domingo por la tarde, se hospeda en un hotel en las alturas del Tibidabo (su condición imprescindible es que el sitio donde se aloje incluya un gimnasio de última generación donde transpirar sus rutinas diarias de 3 o 4 horas), se va a quedar hasta el miércoles y, entre un día y otro, le esperan una rueda de prensa, numerosas entrevistas televisivas, una masiva presentación en público en el Círculo de Lectores y dos cenas privadas.

Y lo primero que asombra –pero no tiene por qué asombrar si uno lo ha venido leyendo a lo largo de todos estos años y todas estas novelas– es la inmensa e intensa voluntad de contar que tiene Irving. Sin pausa. Con cualquier excusa. Así, toda breve y frágil pregunta de un periodista resulta, siempre, en una poderosa y torrencial respuesta. Y es que Irving no contesta. Irving no se limita a atender a la pregunta. Irving cuenta. En reportaje o en

>>>



ALGUNAS COSAS QUE ME CONTO JOHN IRVING

>>>
conversación, este hombre bajo y ancho con cuerpo del luchador grecorromano que alguna vez fue, se toma su tiempo (en escala, parecería que dedicara el mismo tiempo a una respuesta que a la escritura de cualquiera de sus libros) y se explaya y ensaya tomas y contra-tomas a la hora de responder. Y, en más de una ocasión (lo comprobaré a lo largo de esos pocos días), Irving repite un cuento –una respuesta– modificándolo aquí y allá, mejorándolo sutilmente. Y hay muchas cosas para preguntarle a John Irving porque, desde antes que saliera la novela en Estados Unidos, el escritor ya se puso a contar muchas cosas sobre ella. *Hasta que te encuentre* no sólo es su novela más autobiográfica. Aquí, apenas escondido tras la máscara del actor Jack Burns, Irving no sólo ilumina zonas oscuras de su pasado y vacía varios armarios llenos de esqueletos, sino que, además, ayuda a entender mejor toda su obra anterior. Ya lo dije alguna vez: cabe pensar en *Hasta que te encuentre* –catártica, incontenible, espasmódica, apasionada, en celo casi constante y casi desesperada en su necesidad de contarlo y confesarlo todo– como en un *John Irving's Greatest Hits*. Aquí están todos los leitmotivs de obras anteriores. Las risas y las lágrimas y eso que hay entre unas y otras. La amistad salvadora desde la infancia y para todo la vida. Los desplazamientos temporales/geográficos. Los ritos domésticos y los mantras siempre personales proyectados sobre la pantalla de la historia universal. Y, por encima de todo, según él, la clave constante del mundo según Irving: "La mirada de un niño reflejando aquellos recuerdos que años más tarde intentará construir o demoler un adulto". Pero todo esto –y bastante más, incluyendo una esperpéntica postal de Hollywood y su fauna– ofrecido ahora con una intensidad nueva, por momentos descontrolada, pero siempre fascinante y arriesgada a fondo. De ahí que *también* se puede pensar en *Hasta que te encuentre* como en el libro de una vida que casi le costó la vida a su autor.

En la presentación –planteada con formato de conversación en público– Irving razona: "La novela de iniciación cripto-autobiográfica con la que todo narrador suele comenzar su carrera. Los abusos sexuales que sufrí de parte de mujeres mayores durante mi infancia... La ausencia sin explicaciones de mi padre, a quien yo lancé señales a lo largo de toda mi vida y mi obra, en especial en *Las reglas de la casa de la sidra*, con esas cartas enviadas desde la guerra en Birmania casi copiadas del fajo de cartas que envió mi padre y que mi madre me enseñó, sin decir palabra: las dejó sobre una mesa para que las leyera, recién cuando yo tenía cerca de cuarenta años... El silencio casi sobrenatural de mi madre durante tanto tiempo... El averiguar que al firmar el divorcio, cuando yo tenía dos años, mi madre le impuso a mi padre la condición de que tendría prohibido volver a verme... Todo eso, cualquier escritor novel, lo hubiera utilizado, casi seguro, para su debut. Pero yo esperé hasta mi onceava novela. Además, soy un escritor lento y me tomo mi tiempo con cada una de mis obras y, de algún modo, me gusta sentirlas como despegadas de lo coyuntural, me interesa que funcionen a solas y sin ninguna ayuda del momento en que se publican. Así fue como escribí mi novela sobre el aborto ubicada en el pasado o mi novela sobre Vietnam muchos años después de que esa guerra fuera El Tema. El problema con *Hasta que te encuentre* es que su trama es, directa o subrepticiamente, mucho más que en cualquiera de mis libros anteriores, Mi Vida... Una necesidad de reorganizarla y reescribirla ¿Y cómo sabemos cuándo pasó el tiempo suficiente para que uno pueda ocuparse finalmente de sus grandes traumas, de lo que escondió en el altillo o barrió bajo la alfombra? Me temo que nunca y ahora, viendo en perspectiva, habiendo demorado más de siete años en escribirla, me temo que yo no tenía la menor idea de dónde me estaba metiendo. Y no es casual que el primer título que manejé para el libro fuera *Marcado de por vida*, slogan de una feria del tatuaje que se celebra todos los años en Pittsburg pero que a mí me funcionaba a la perfección: porque hacía comulgar el tema de la piel grabada, uno de los aspectos clave de la novela, con aquello que jamás podrás borrar de tu memoria y que, sin embargo... olvidas o te convences de que olvidas. De hecho, yo llegué a hacerme dos tatuajes para ver cómo se sentía y funcionaba el asunto: un círculo que representa el espacio donde se lucha y una hoja de arce que representa al país de mi mujer, Canadá. Y ya lo conté varias veces: la versión original de *Hasta que te encuentre* estaba escrita en primera persona del singular... y no estaba nada mal. Pero no pude soportarlo. Como escribí en alguna parte: caí en una profundísima depresión, tuve que ir al médico, quien dictaminó que yo tenía tendencia a la bipolaridad o a los modales de un obsesivocompulsivo o ambas cosas. Intenté tomar un maravilloso antidepresivo de moda y me hizo sentir fantástico. El problema es que después de tragar esas pildoritas no recordaba el nombre de los personajes de mi novela y, lo que acaso era más preocupante, mi familia no reconocía al hombre en el que yo me había convertido. Perdí treinta libras de peso. Una mañana me levanté y volví a la página 1 del manuscrito y empecé desde cero a corregir y retocar toda la novela hasta pasarla íntegra a la tercera persona del singular. Entonces yo, por fin, pude dejar de ser Jack Burns, el protagonista de la novela, para volver a ser otro. Volver a ser John Irving. Alguien que nunca encontró a su padre, a un tal John Wallace Blunt. Alguien que llevó su mismo nombre y apellido hasta los seis años y que entonces fue rebautizado como John Winslow Irving cuando su madre se casó con Colin Irving. Alguien que recién supo quién y cómo había sido su padre cinco años después de su muerte, cuando mi hermanastro, hasta entonces desconocido, pensó que yo podía tener algo que ver con él y me llamó por teléfono. Ahí me enteré de que mi padre se había casado otras cuatro veces luego de separarse de mi madre. Y que tuvo hijos con tres de ellas. Así que tengo tres hermanastros y una hermanastra. Escuché la voz de mi padre en un cassette que habían grabado mientras corría en la cinta fija y me caían las lágrimas. Me mostraron fotos de él. Yo soy exactamente igual a como era él a los sesenta y pico de años. Así que ya sé cómo seré yo más adelante... Mi hermanastra me contó que una vez, su padre y el mío, la llevó a Exeter, en pleno invierno. Y ella no tenía la menor idea de para qué. Yo creo saber por qué la llevó. Según ella, eso tiene que haber sido por 1961. Entonces yo era campeón de lucha grecorromana de la Exeter University. Sí, estoy seguro de ello: mi padre fue a verme luchar y vencer. Y recuerdo que por entonces yo imaginaba que mi padre me miraba desde el público. Y que yo luchaba para él. Después, cuando empecé a escribir, era la misma situación: yo escribía para mi padre, buscándolo, pensando que si no lo hacía yo, al menos mis libros se las arreglarían para encontrarlo".

Dicho esto, habiendo dicho eso Irving, podría entenderse *Hasta que te encuentre* como una artefacto que es posesión y exorcismo al mismo tiempo. Y que estas polaridades sólo en apariencia contradictorias que se disputaron a Irving también ejercen el mismo efecto sobre el lector. Pero también se puede entender esta novela como una suerte de Piedra Rosetta: un manual de instrucciones decodificadoras. Una nueva forma de entender a Irving y la perfecta e innecesaria coartada para releerlo todo, otra vez, desde el principio.

HISTORIAS VERDADERAS

Durante la presentación, le pregunto a John Irving si la escritura de *Hasta que te encuentre* –novela cripto-autobiográfica como pocas– anula automáticamente la posibilidad de unas futuras memorias sin maquillaje ficcional y que entronquen directamente con los textos breves recogidos en *La novia imaginaria* o en la crónica hollywoodense de *Mis líos con el cine*. Irving me responde que lo ve difícil: "Mi vida no es interesante en absoluto", miente acaso creyéndose a sí mismo. O tal vez sea –como sostiene Irving– que "las novelas tienen la obligación de sermás creíbles que la realidad para funcionar... Reagan y Bush serían pésimos personajes porque nadie se los creería..." y que, secretamente o no tanto, la suya se le antoje un tanto inverosímil.

Concluido el acto, salimos por una puerta trasera camino al restaurante de la segunda noche. Irving me lleva a un aparte y me dice en voz baja: "Seguro que puedes ayudarme con esto... ¿Te acuerdas de la letra de 'When I'm Sixty-Four', aquella canción de The Beatles?" Le respondo que sí. Irving suspira aliviado y entonces me dice, me cuenta: "Es que yo ahora tengo justo sesenta y cuatro años. Esa era la canción que siempre cantábamos, en mi adolescencia, con Richard, mi mejor amigo. A Richard lo mataron en Vietnam. Es decir: nunca llegó a los sesenta y cuatro. Yo sí, y ayer me desperté de golpe, a la madrugada, y descubrí que no recordaba la letra de la canción, de nuestra canción. A ver: ¿empieza con *When I get older losing mi mind*...? Irving canturrea en voz baja y, por primera vez, con voz incierta, temblorosa. Le respondo: "No. Es *When I get older losing my hair*". Lo que McCartney piensa que perderá es el pelo y no la razón. Irving suspira aliviado: tanto él como McCartney conservan poderosas cabelleras, se sienta a





la mesa, pide una contundente ración de cochinillo a las brasas y, muy satisfecho ante el plato, me pregunta, me cuenta: "Tú que estuviste en Iowa... Seguro que te llevaron a una de esas prehistóricas *barbecues* de cerdo que hacen allí. Ya sabes: hacen un pozo y prenden un fuego y tiran ahí adentro al animal entero. Cuando yo estaba en Iowa no sólo me encargaba de uno de los talleres literarios; también entrenaba al equipo de lucha grecorromana. Y eran tipos muy locos y muy duros que no se permitían ningún comportamiento excesivo sino hasta el fin de la temporada. Reprimidos absolutos. Yo luché entre los 14 y los 34 años y sé de lo que te hablo. Es un ambiente muy freak. Todo el mundo habla de las modelos y de las adolescentes. Pero los primeros casos de bulimia y anorexia que yo conocí fueron de luchadores: tipos que se pasaron 30 gramos de peso y que corren a vomitar antes de saltar a la lona. Bueno, durante el asado, con el campeonato detrás, esos salvajes estaban ahí, completamente borrachos, ahogados en cerveza, mirando arder a ese cerdo y dándose codazos y lanzando risitas nerviosas y mirando todo el tiempo al cielo. Yo me preguntaba qué era lo que ocurría cuando vi pasar una avioneta de la que saltó en paracaídas, sobre esa reunión muy familiar y puritana, una *striper* desnuda. Los luchadores le habían pagado para que saltara. Las mujeres lanzaban gritos de espanto, los niños señalaban y hacían preguntas incómodas, los hombres reían a carcajadas y la *striper*... bueno... a la chica le habían dicho que tendría que saltar y caer justo en el centro de un círculo en la tierra. Lo que no le advirtieron, claro, es que ahí adentro la estaría esperando un... un... un..." Irving no puede terminar la frase porque se está partiendo de la risa, los ojos cubiertos de lágrimas, agarrándose al borde de la mesa para no caerse. De golpe se recompone y anuncia: "Ahora hablemos de cosas serias". Y entonces Irving cuenta la irvingiana historia del poco elevado John Irving rompiéndole varias costillas a su muy alto maestro Kurt Vonnegut cuando lo derribó al suelo y le practicó una Maniobra Heimmlich en un restaurante (Vonnegut no se estaba ahogando, Vonnegut tenía un enfisema, Irving tiene terror a que alguien se ahogue con comida y muera desde que vio derrumbarse para siempre a su abuelo durante una cena navideña de su niñez). O la irvingiana historia de John Irving rescatando a un John Cheever completamente borracho de los bares de Iowa para llevarlo a hombros noche tras noche hasta su cama ("Cheever era más bajo que yo", me cuenta Irving, y luego hace con sus manos, delicadamente, el gesto en el aire de alguien quitándole los zapatos al fantasma de su otro maestro). O la irvingiana historia de John Irving conversando con Cheever, y Cheever con el hijito de Irving sobre sus rodillas, jugando al caballito, cuando Cheever casi provoca la muerte del pequeño cuando éste se atragantó con un maní (Irvinglo salvó *ipso facto* poniendo en práctica su querida maniobra Heimmlich, por supuesto). O la irvingiana historia de Henry, ex novio de la primera mujer de Irving y hombre/catástrofe proclive a absurdos accidentes en piscinas, con ventiladores de techo y avalanchas en Aspen (y sucesivamente fajado y rescatado por el otro hijo de Irving, también luchador). O la irvingiana historia de John Irving y el luchador cubano-soviético que quería quedarse en USA (y al que el joven Irving y sus amigos identificaron, sin que se dieran cuenta los guardaespaldas del servicio secreto ruso, porque el tipo tenía la irritante costumbre de tocarles el culo a todos en el vestuario). O la irvingiana historia de John Irving que nunca llegó a reencontrarse con su padre pero que al menos tuvo el perturbador consuelo de enterarse, luego de haber encontrado por escrito al padre de su alter ego Jack Burns, que uno y otro terminaron más o menos igual.

"Los abusos sexuales que sufrí de parte de mujeres mayores durante mi infancia... La ausencia sin explicaciones de mi padre... El silencio casi sobrenatural de mi madre durante tanto tiempo... El averiguar que al firmar el divorcio, cuando yo tenía dos años, mi madre le impuso a mi padre la condición de que tendría prohibido volver a verme... Todo eso, cualquier escritor novel lo hubiera utilizado, casi seguro, para su debut. Pero yo esperé hasta mi onceava novela."

VOLVER A TERMINAR

Ahora son los últimos minutos de la última cena de John Irving en Barcelona. Mañana, muy temprano, sale para Roma. Es el final y es un buen momento para conversar sobre finales. Le pregunto a Irving al respecto. Irving vuelve a insistir sobre la clave de su *modus operandi*: arrancar por el final, escribir primero el último párrafo, tenerlo tan claro como esa luz al final del túnel. Documentarse a fondo ya sea sobre la práctica de abortos, técnicas de tatuajes, de entrenamiento de osos de Viena o de malabaristas en Bombay. Y hace ya muchos años que Irving escribió el último párrafo de *Hasta que te encuentre*. Allí se lee: "*Eran las cuatro y media de la madrugada en Toronto, o alguna hora intempestiva como ésa. Caroline estaría durmiendo, pero no le importaría que Jack la despertase con una llamada. No si era para hablar de su padre, su querido William. De hecho, Jack estaba impaciente por contar a la señorita Wurtz que lo había encontrado.*" "Poco y nada cambió desde entonces", me dice Irving, "De acuerdo, pasó de primera a tercera persona. Pero el resto permanece prácticamente intacto. Y es que no me siento a escribir el libro hasta que no lo veo bien. Gran parte del trabajo, casi todo, lo hago antes de presionar la tecla de la primera letra de ese último párrafo. Como narrador siempre he creído y me he preocupado por tener bien armado el esqueleto, el plan de ruta, el mapa narrativo que, por lo general, me toma unos dos o tres años trazar en su totalidad. Yo trato de retrasar el acto de la escritura el mayor tiempo posible, ir aumentando la presión poco a poco, hasta que un buen día arranco y ya lo sé todo o, al menos, siento que así es: escribir conociendo todo lo que les sucederá a tus personajes es entonces algo muy parecido a leer. Y, teniendo perfectamente claro el argumento, puedes darte el lujo de preocuparte sólo por el lenguaje y el estilo. Ese lenguaje y ese estilo que para mí ya está contenido y comprimido, esperando estallar a lo largo y ancho de cientos de páginas, en las últimas líneas del libro. Las primeras que escribo. El resto del trabajo consiste, apenas, en alcanzarlo tantos años y capítulos después."

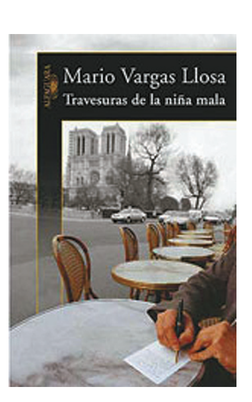
Le pregunto a Irving cuáles son sus finales favoritos en la historia de la literatura. Irving mastica despacio y se lo piensa un poco. "Si me preguntas por el final de un libro moderno, diría que el de *El gato y el ratón*, de Günther Grass. Pero mi eterno preferido es el final, la última línea de *Grandes esperanzas*, de Charles Dickens." Irving recita: "*I saw no shadow of another parting from her*". Y agrega: "Es el final alternativo. El final que suelen criticar todos esos imbéciles críticos posmodernistas, etc. El final supuestamente feliz que un amigo de Dickens, Bulwer Lytoon, le recomendó escribiera para reemplazar a otro supuestamente triste en el que Pip no consigue conquistar a Estella. Pero los críticos, como en la mayoría de los casos, no entienden absolutamente nada. No se dan cuenta de que un final en el que Pip y Estella se casan es un final tremendamente trágico, mucho más terrible que el final original y supuestamente triste: porque Estella es un monstruo y, si te casas con ella, destruirá tu vida. Estella va a acabar con el pobre Pip. Y a él no le importa. Lo único que desea es estar con ella y ser aniquilado".

Le pregunto a Irving si ya está metido en algo nuevo y me mira, con triste afecto, como se mira a alguien que pregunta una estupidez. Irving me responde, me cuenta, que está revisando dos guiones de cine basados en sendas novelas suyas. El ya mencionado de *Un hijo del circo* y el de *La cuarta mano*, novela que interrumpió la escritura de *Hasta que te encuentre* y que le sirvió a Irving como tregua/distracción cuando parecía que estaba a punto de perder la gran batalla. Irving el escritor se muestra muy entusiasmado con el Irving guionista, ganador de un Oscar por su autoadaptación de *Las normas de la casa de la sidra*: "Es algo que me interesa mucho. Adaptar mis propias novelas. Siempre me preguntan si no sufro como un condenado por todo lo que tengo que cortar y dejar afuera. Y es cierto. Pero el cine también te ofrece la oportunidad de insertar detalles que no estaban en el libro. Aunque el principal problema de mis novelas llevadas al cine reside en que, generalmente, los personajes crecen y cambian mucho porque las tramas suelen abarcar varias décadas. De ahí que el público, en una adaptación fiel e ideal, se vería obligado a reconectarse emocionalmente varias veces con un mismo personaje interpretado hasta por tres actores diferentes. De ahí también que las películas basadas en mis libros que mejor han funcionado han sido aquellas que, como *Una puerta en el piso*, se han concentrado en una breve fracción de tiempo, en un fragmento de la historia. O mi propia adaptación de *Las reglas de la casa de la sidra*, donde me las arreglé para reducir el paso del tiempo y conseguir que Tobey Maguire fuera siempre el mismo. Gajes del oficio... Pero si algo tengo para reprocharle al mundo del cine es que me ha impedido leer a otros escritores. Antes, mientras me encontraba preparando algunas de mis novelas, documentándome y no escribiendo, leía muchísimo de lo que publicaban mis contemporáneos o los nuevos. Ahora, ese tiempo libre ha sido capturado por los guiones. Así que me la paso yendo de los estudios a mi estudio. Esa es mi vida".

Y, por supuesto, Irving ya está metido en una nueva novela que ha empezado a escribir el pasado agosto. Le pregunto el título y masculla algo sobre "Twisted River". Pero, agrega: "El nombre del río puede cambiar cualquier día de éstos". "¿Se puede saber de qué va?", pregunto. Irving se lo piensa unos segundos antes de ofrecer la información justa con las palabras exactas: "Mmmm... En este libro la madre será la figura ausente y el padre y el hijo serán perseguidos por un villano monstruoso, uno de esos villanos...". "¿Dickensianos?", lo interrumpo. "Precisa y exactamente: un villano dickensiano", continúa Irving, "y probablemente sea mi libro más cinematográfico. Lo más cercano que jamás escribiré a una novela de acción". Le pregunto a Irving si ya tiene el final escrito. "Por supuesto", responde. Y le da un sorbo largo a su copa de vino y aquí viene el postre y se pone a recitar, de memoria, con puntos y comas, con mayúsculas y minúsculas, un párrafo largo y perfecto y emocionante con voz grave y penetrante. Irving me lo dice, me lo cuenta, como si lo tuviera todo frente a sus ojos, las letras escritas y suspendidas en el espacio de la noche, como si fuera un trapecista norteamericano, muy arriba y sin red. Y sí, claro, créanme: es, como de costumbre, un gran final para lo que, seguro, será una gran novela. ®



Este es el listado de los libros más vendidos en Librerías Yenny-El Ateneo en la última semana:



FICCION

1 **Travesuras de la niña mala**
Mario Vargas Llosa
Alfaguara

2 **Las viudas de los jueves**
Claudia Piñeiro
Alfaguara

3 **El Código Da Vinci**
Dan Brown
Umbriel

4 **La fortaleza digital**
Dan Brown
Umbriel

5 **Angeles y demonios**
Dan Brown
Umbriel



NO FICCION

1 **Matemática... ¿estás ahí?**
Adrián Paenza
Siglo XXI

2 **Padre rico, padre pobre**
Robert Kiyosaki
Aguilar

3 **Los mitos de la historia argentina**
Felipe Pigna
Norma

4 **Lo pasado pensado**
Felipe Pigna
Planeta

5 **Los mitos de la historia argentina 2**
Felipe Pigna
Planeta

Eros desencadenado

La novela que ganó el Premio Biblioteca Breve indaga en una variante de *Lolita*, donde el señor maduro es tomado muy en serio.

La segunda mujer
Luisa Castro
Seix Barral
317 páginas





POR CECILIA SOSA

Poeta, novelista, cuentista, periodista... La escritora española Luisa Castro casi no dejó registro sin explorar. ¡Y con las estrellas a su favor! En sólo dos años consiguió el Premio de Narrativa Torrente Ballester con los relatos de *Podría hacerte daño*, ha visto reunida su obra poética en *Señales con una sola bandera. Obra poética 1984-1997,* y ahora acaba de ser editada su quinta novela, *La segunda mujer*, que se llevó el Premio Biblioteca Breve 2006.

Se podría decir que *La segunda mujer* es una suerte de revisita al clásico mito de *Lolita*. Ella: Julia Varela, 26 años recién cumplidos y "la mejor escritora de su generación". El: Gaspar Ferré, 57 años, crítico de arte, divorciado, un hijo casado, a punto de ser abuelo, y obsesionado por no envejecer. Si bien al principio todo no parece más que refrendar aquello de que "el amor no tiene edad", pronto la fogosa relación de la jovencita (es cierto, bastante mayor que la Lolita original) con el maduro señor se abrirá a su lado más oscuro.

Encuentro/presentación en sociedad/separación: cierto, los más clásicos lugares comunes del encuentro amoroso sólo que en *La segunda mujer* avanzan con escandaloso vértigo hacia una zona de intimidad casi morbosa que alimenta la secreta voluntad del lector de querer saberlo todo.

La segunda mujer parece haber sido escrita en medio de una correntada y casi no es posible detenerse hasta llegar a la otra orilla, aun cuando allí no espere más que el triste y misterioso problema de cómo se retira el amor, cómo se deja de querer aquello que destruye e incluso cómo todo eso puede devenir en odio.

La segunda mujer también podría verse como una suerte de *Banquete* invertido donde un Eros corrompe a la mujer para conducirla en su voluntad de saber hacia el peor de los infiernos.

Uno de los hallazgos de la novela es el uso de una extraña tercera persona. Si al principio la autora asume por igual la voz de ambos personajes, oscila entre ambos e interviene en los más secretos pensamientos de los dos tórtolos; con el transcurrir del desencuentro se termina recluyendo en el papel femenino (sobre el que Castro se ha cansado de insistir en que no es autobiográfico). Pero la mirada que cae sobre Julia es siempre crítica y hasta zumbona, casi una doble conciencia que ejerce el derecho de auscultarla, cuestionarla y pegarse a sus vacilaciones sin habilitar nunca una identificación extrema. Linda propuesta aun cuando habría que decir que el devenir de Gaspar –de maduro príncipe azul a mórbido psicópata orangután– queda un poquitín en las sombras.

Por las dudas, la novela cuenta con simpáticos actores de reparto: una madre voraz escondida bajo el traje de gentil viejecita octogenaria, una amiga-amante que no dejará fácilmente espacio a la nueva noviecita y un hijo caprichoso capaz de ensombrecer con sus ardides el verano más azul de un encantador pueblito catalán.

La quinta novela de Castro intenta ser voluptuosa. Capaz de narrar una historia de amor y de inmiscuirse a la vez en los miedos de la juventud y de la vejez, sin pasar por alto arrobamientos, rencores, maltratos e indiferencias múltiples, como algunos de los modismos que pueden asaltar la vida cotidiana de las parejas. Con cierto exceso, algunos medios han catalogado *La segunda mujer* como una lúcida crítica a la hipocresía de la sociedad burguesa española. Por suerte, Castro –que además de escribir mucho, es filóloga– aclaró con modestia que cuando mucho se trata de una crítica a quienes, como Julia, se sienten libres de volar un poquito más allá de lo que le dan las alas. Si Humbert Humbert sufre en *Lolita* porque la niña parece no hacerle ningún caso, "en esta novela sólo me planteé qué hubiera sucedido si Lolita se tomara en serio al profesor", deslizó Castro.



Los griegos punks

La poesía grecolatina en una versión moderna y electrizada.

El curso. Mitología grecolatina
Leonor Silvestri
Voy a salir y si me hiere un rayo
84 páginas + cd rom

POR MARIANO DORR

Uno de los máximos logros de Leonor Silvestri consiste en introducirnos en la tradición grecolatina sin sumergirnos en el tedio que, comúnmente, supone la antigüedad. Muy al contrario, leer sus poemas sobre Ayax, Héctor, Aquiles o Patroclo es una experiencia que podríamos asociar menos con *La Ilíada* y *La Odisea* que con un buen disco de los Ramones (en la presentación del libro, en Casa Brandon, la autora llevaba puesta una remera del grupo). Incluso, habría que decir que Silvestri muestra el lado punk del sitio de Troya narrado por Homero: "Nada perdura en esta tierra. / Ni el amor. / Ni nosotros. / Ni nuestra estirpe. / Ni esta ciudad", escribe en *Andrómaca*.

A través de sus trabajos en torno a Catulo y otros poetas (varias publicaciones y la dirección de un grupo especializado en estas temáticas: El Círculo de Mesala), Leonor Silvestri es ya, en los circuitos literarios de la escena local, un referente ineludible en lo que hace a la difusión de la cultura grecolatina. Además, es autora de varios poemarios donde el trabajo de la poeta se vincula con el de traductora, como en el propio *Curso,* donde cada uno de los poemas va acompañado de su versión inglesa, acentuando la impresión punk: "To fall in love I don't need your consent. / Learn it. / Just a lied told", leemos en un *Eneas* que parafrasea a Adrián Dargelos, cantante y letrista de Babasónicos.

Como si adentro fuéramos a encontrar dulces, o ropa interior femenina, el libro viene (igual que otros títulos del mismo proyecto editorial) enlatado y acompañado de un disco donde aparece nuevamente el *Curso*, en un cuidadoso formato audio y cd-rom. La voz de Silvestri es tan natural como desencantada. Lógico: sus poemas no hablan de otra cosa que no sea violencia, amor, dolor, y muerte. Se trata siempre de una voz femenina, aun cuando se trate de lo femenino en un guerrero como Aquiles, llorando la muerte de su amigo: "Ahora sin vos / Yo / Sin tu mano firme sobre mi cuello / Sin tu voz ardiente / Susurrante / como un niño egipcio, esclavo, sin su / Alejandro, / Ay, Patroclo, qué haré yo". Mujeres que aman a mujeres y hombres que aman (y matan), también, como mujeres; los poemas de Silvestri hacen explícita la íntima relación entre guerrero y amante, entre la guerra y el amor.

Ensayos de súper acción

José Pablo Feinmann escribe sobre cine con un tono personal y apelando al recuerdo. Su último libro, sucesor de *Pasiones de celuloide,* resume sus pasiones y observaciones sobre películas, directores y actores que no se agotan en la pantalla, sino que ponen un pie en la realidad que está más allá del The End.



El cine por asalto
José Pablo Feinmann
Planeta
302 páginas



POR MARIANO KAIRUZ

A José Pablo Feinmann le gusta narrar escenas de películas. Lo hace en muchos de sus textos sobre cine y es evidente que lo hace con placer: reconstruye las situaciones, les recuerda a los lectores quiénes son los actores (que tantas veces son, y no por nada, estrellas de los años 40, 50 y 60), recrea los diálogos. Cuando escribe sobre cine, escribe sobre pequeños o grandes temas según han pasado o han sido vistos por el cine, pero fundamentalmente escribe sobre *películas*. No sólo "el cine", sino, específicamente, "las películas". Que no aparecen como meros ejemplos para hilvanar una idea mayor, sino que parecen ir encadenándose solas en su memoria, dialogando entre ellas. Feinmann recuerda las películas que ha visto y que ha vuelto a ver (a veces incluso recuerda cuándo y dónde las vio por primera vez), las cita, y en su narración consigue un efecto absolutamente personal que no se parece ni a la teoría académica sobre cine ni a la crítica de los estrenos de cada jueves que se publica en los diarios, ni a las de las pocas revistas mensuales sobre cine que circulan actualmente por Buenos Aires y que en general se ubican entre una y otra cosa. Su escritura en primera persona es opinión y es reflexión y es un extraño equilibrio –y muchas veces un consciente, asumido, gozoso desequilibrio– entre ambas posibilidades.

Y si lo que escribe Feinmann sobre cine no se parece en nada a lo que sale jueves tras jueves en los diarios, se debe entre otras cosas a que no parecen importarle las corrientes más o menos pasajeras que alimentan la programación de festivales (los nuevos cines iraníes, coreanos o africanos) ni los vaivenes de la producción nacional, de la cual ha participado en calidad de guionista, tanto de la mano de directores que han sido un referente para las nuevas generaciones de cineastas y de críticos, como de la de otros que para esas mismas nuevas generaciones son el tejido muerto del cine argentino. No tiene problema –y con esto no parece estar buscando disparar ningún tipo de discusión con la crítica contemporánea– en admitir que el cine que más le interesa y que más le ha interesado siempre es el norteamericano, incluso cuando reconozca la decadencia del imperio hollywoodense, e incluso sin dejar de mencionar cada tanto que supo admirar las películas de Luchino Visconti y las de Truffaut (y no así las de Antonioni) o de reconocer que, a veces, pierde algo de perspectiva a la hora de hablar de la obra de determinados cineastas favoritos, como Woody Allen.

Como queda más claro que nunca al leer de corrido *El cine por asalto* –flamante compilación de los textos que escribió para **Radar** a lo largo de los últimos años, precedida por *Pasiones de celuloide*–, Feinmann no vacila en recurrir a su memoria emocional y en escribir muchas veces en un tono apasionado. Lo que no significa que eso le impida ser analítico, ni quiere decir que no haya teoría en sus textos. Por el contrario, cada página de *El cine por asalto* rebosa de teoría, pero no de teoría cinematográfica. Feinmann puede citar una escena memorable de una película de Brian De Palma, dando cuenta de por qué es tan memorable pero sin necesidad de aislar sus planos y sus movimientos de cámara ni de reconstruir técnicamente su puesta en escena, su lógica de funcionamiento, sino meramente narrándola. Entonces, sí, sus textos están repletos de teoría, pero de una teoría que proviene de la filosofía, y de estudios de historia y de política, volcada con el espíritu didáctico y la vocación de claridad de siempre de su autor. Feinmann propone una lectura sobre los westerns a través de la dialéctica hegeliana: "Me atrevería a decir que los films de cowboys son hegelianos", escribe; "primero (porque) entienden la historia a partir de la oposición entre lo nuevo y lo viejo". Puede hablar del cine bélico desde Theodor Adorno, o más específicamente sobre Vietnam y *Apocalypse Now!* como una película sobre la muerte de la razón occidental ("acaso Coppola pudo haber dicho que ya no era posible escribir poesía después de Vietnam"). Menta a Foucault para hablar sobre "la represión" en el "capitalismo productivista" y disparar desde allí una tesis sobre cómo el calor sexual lo desestabiliza todo en el policial detectivesco. Vuelve sobre Hegel para hablar sobre el bien, el mal y la fricción entre ambas partes –y, partiendo de ahí, sobre los villanos y las villanas de Disney– y rastrea la representación del maligno desde San Agustín hasta películas como *El exorcista* y *El abogado el diablo,* pasando por Freud. Esto, con sus comentarios personales –y sus largas, frecuentes y entretenidas digresiones–, tiene por efecto demostrar que su pasión por las películas tiene algo que ver con el mundo real, con la relación –ya sea de cercanía o de abstracción, de interacción o de distorsión– entre lo que está adentro y lo que está afuera del cine.

Y si Feinmann aborda las películas desde temas más grandes o más pequeños ("las grandes putas del cine", la policía en el cine, capitalismo y cine de piratas, la tergiversación de la Historia por Hollywood), no hay en sus textos una compulsión por decir algo "importante" en cada párrafo. Puede perfectamente consagrar unas cuantas líneas a las piernas de Ava Gardner, o a las de Marlene Dietrich, o un montón de páginas a otras mujeres de la pantalla que lo desvelaron desde la infancia. Como recordándonos que la pasión no nubla necesariamente las ideas, y que son muchas las razones por las que se pueden ver y volver a ver algunas grandes películas, y otras cuantas aquellas por las que se pueden ver y volver a ver algunas grandes malas películas. Ⓡ

NOTICIAS DEL MUNDO



LA VERDAD DE LA MILANESA

En los próximos días puede confirmarse un gran hallazgo en la historia de la literatura italiana gracias a la labor de la investigadora de Filología Romance en la Universidad de Milán, Beatrice Barbiellini Amidei, que dio a conocer su descubrimiento en el último número de la revista *Medioevo romanzo*. La historia es más o menos así: Boccaccio estaba a punto de cumplir los 60 años en 1372 cuando empezó a escribir por encargo un libro erótico. El libro ha permanecido oculto durante siglos. Hasta ahora. Un año atrás, Beatrice Barbiellini se había puesto a estudiar en profundidad "Griselda", uno de los cuentos de Boccaccio, a fin de establecer en qué medida ese relato estaba inspirado en un tratado en latín del siglo XII titulado *De amor*, manual medieval sobre el comportamiento amoroso escrito por Andrea Capellano y que le sirvió de pista a la investigadora para dirigirse a la Riccardiana de Florencia, donde encontró justamente el manuscrito 2371, fechado en 1372. Tras examinarlo, Barbiellini se dio cuenta de que contenía una versión vulgarizada de los dos primeros capítulos de *De amor*, así como dos cartas amorosas, cuatro sonetos anónimos, una balada (cuya primera estrofa se atribuye ni más ni menos que a Dante) y un texto en prosa redactado en forma de carta amorosa a una mujer y escrito siguiendo el modelo del lenguaje místico. El nombre de Giovanni Boccaccio enseguida acudió a la mente de la estudiosa milanesa. Pero decidió hacer las pertinentes comparaciones estilísticas, temáticas, léxicas y lingüísticas antes de lanzarse a considerar la hipótesis que, por otro lado, aguanta todas las pesquisas. Sin embargo, aún existen algunas dudas sobre si el manuscrito en cuestión puede ser atribuido a Boccaccio. "El único elemento cierto del que disponemos es la fecha del libro, anterior probablemente a 1372", afirma Francesco Bruni, experto en literatura medieval.

TODO AL NEGRO

El Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat y Roca Editorial, interesados ambos en la promoción y difusión de la lectura de la novela negra, han acordado convocar al Premio L'H Confidencial, premio internacional de novela negra. El plazo de admisión de originales queda abierto hasta el 15 de septiembre de 2006 y el premio será de 12.000 euros. Las obras se deben enviar por correo postal certificado, mencionando en el sobre "Premio L'H Confidencial 2007", a la siguiente dirección: Roca Editorial, Av. Marqués de l'Argentera, 17 pral. Barcelona, España.

La copa del olvido



Sinónimo de bohemia revulsiva y alucinada, el ajenjo tuvo una buena cantidad de defensores, no menos que de detractores. Un libro reconstruye su historia y también su mito de ser la bebida más fuerte y más intensa del mundo.

Ajenjo: mito e historia
Phil Baker
Prólogo de Eduardo Berti
Cántaro
296 páginas



POR SERGIO DI NUCCI

Fue descrita como la cocaína del siglo XIX, por lo irresistible, y por lo devastadora. Pero era una bebida, desde luego alcohólica, una de las más fuertes del planeta. Sobre ella, famosamente, Oscar Wilde dijo lo siguiente: "Después del primer vaso, uno ve las cosas como le gustaría que fuesen. Después del segundo, se ven cosas que no existen. Finalmente, uno acaba viendo las cosas tal como son, y eso es lo más horrible que puede ocurrir". Ajenjo en castellano, *absinthe* en francés, el inglés retoma la palabra francesa para la bebida que gozó de un consumo masivo pero fue inmortalizada por la bohemia francesa del fin de siglo decimonónico: los pintores y poetas, sobre todo simbolistas, continuaban un pasatiempo nacional, proletario y lumpen. Fue tal su extensión que en la Francia de la Tercera República se llamaba *absintheur* al adicto, y la palabra *absinthé* deploraba los efectos tristes que producía el licor en toda la sociedad. Hoy la bebida aparece en los films de I Sat, y es consumida por universitarios en bares europeos donde los licores se combinan con cerveza de frambuesa o capuchino, y mil variantes más.

La bebida se obtiene merced a la planta que debe el nombre a su extrema amargura, y que crece en Europa Central y Meridional. Su *revival* actual se debe a un puñado de emprendedores británicos, que comenzaron a importar ajenjo checo a finales de la década de 1990. El *Daily Mail* lamentó la reaparición del ajenjo en suelo inglés, comparando sus efectos a los del vodka, el cannabis y el LSD, todos juntos. Johnny Depp viajó de inmediato a Inglaterra para beberlo con Hunter S. Thompson, y la banda de pop Suede presentó su *Head Music* del '99 en el club China White, brindando con ajenjo.

Históricamente, los testimonios de los efectos inmediatos de la bebida han sido contradictorios. Para algunos, sus 70 de gradación alcohólica producen alucinaciones, para muchos más, amnesia. La bebida pasó del furor a la prohibición para llegar finalmente a su mitologización actual. En este sentido, este libro del británico Phil Baker participa de un impulso mayor: el de la museificación de los pasados nacionales –no podía faltar el museo del ajenjo, en Auvers-sur-Oise, Francia–, el de la exhumación de un pasado díscolo que necesariamente nuestro horizonte normaliza. La celebración de ese pasado no puede dejar de tener algo de snob. Porque existe una distancia insalvable entre el consumo de ayer, proletario, lumpen o bohemio (y de una bohemia radicalmente antiburguesa) al de hoy, el de los burgueses que son bohemios, y al revés, los *bo-bos* del suburbio de los que da cuenta la sociología norteamericana. Desde luego, uno de los objetivos del libro es salvar esa distancia, es decir, apostar porque ese pasado pueda pervivir en el presente de la Unión Europea, y de algún modo volver auténtica, necesaria una bebida que cuenta con tantos legados, y tantas intensidades.

Traducido por Marcos Mayer, "profusamente ilustrado" –como indica su portada–, el volumen es exhaustivo en sus dimensiones históricas y mitológicas, con una introducción muy bien dosificada a cargo de Eduardo Berti. Sus casi trescientas páginas albergan fragmentos literarios sobre el ajenjo, de autores tan distintos entre sí como Aleister Crowley, Marie Corelli, los epónimos poetas franceses, Somerset Maugham o de escritores más recientes que describen su consumo en España y en Los Angeles durante estos últimos años. Baker ofrece además una contundente evaluación de las marcas de ajenjo que se pueden conseguir actualmente: celebra la francesa *La Fée*, la española *Mari Mayans*, desalienta en cambio el consumo de marcas checas y búlgaras. Un adagio paterno dice que hay cosas que merecen ser vividas, pero no contadas. Porque no siempre ha sido edificante el consumo de ajenjo, hay algo de obsceno en este libro. Tanto más recomendable.



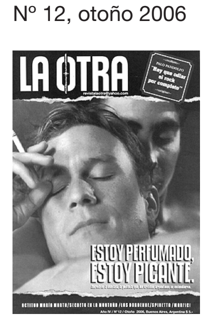
EN EL QUIOSCO

Esperando a Godot
Revista cultural
Nº 10



La astutamente titulada *Esperando a Godot*, revista que cuenta con la dirección de Víctor Malumián y Ariel Gustavo Fleischer, además de recuperar el sentido de ese espacio a veces tan desaprovechado y espurio que suele ser el editorial, arma un *collage* en el que se ponen a dialogar textos de sus colaboradores con escritos inéditos o raros de personalidades literarias consagradas, en torno de una temática que en cada número es ilustrada a partir de un refrán popular. En este décimo número el refrán es: "muerto el perro se acabó la rabia", y el tema no es otro que la pena de muerte. Gabriela D'Odorico viaja para analizar el affaire Ranucci, paradigmático caso de un joven de 20 años que fue injustamente ejecutado e inspiró un acalorado artículo de Foucault en *Le Nouvel Observateur* y el libro *El pulóver rojo* de Gilles Perrault, verdadero manifiesto político contra la pena capital. Para los no impresionables, *Esperando a Godot* sigue con un extracto del prólogo que Albert Camus hizo en 1957 a la edición de *Réflections sur la guillotine*: luego de contar la anécdota según la cual su padre, luego de asistir voluntariamente a una ejecución a la que adhería, vuelve a su casa descompuesto y deprimido, expone con claridad meridiana sus críticas a la pena máxima. Sobresalen también la entrevista de Víctor Malumián a Osvaldo Bayer en la cual analiza, entre varios temas, los vínculos entre pena de muerte y anarquismo.

La otra
Revista cultural
Nº 12, otoño 2006



Esta revista trimestral de cultura tal vez sea una de las publicaciones que mejor combina el atractivo de un lenguaje directo con contenidos siempre profundos y hasta reveladores. En este caso, el número 12 incluye un excelente artículo de opinión de su director Oscar Alberto Cuervo sobre *Secreto en la montaña*, destacando de la gran película de Ang Lee, al tibio calor de su derrota en los Oscar, esa incertidumbre característica de cada uno de sus personajes (y no sólo de sus protagonistas) que, justamente, fue carne de cañón tanto de los pacatos, por un lado, como de los gays intransigentes, identificados por el autor del comentario como miembros de un *stalinismo gay*. Siguiendo con el séptimo arte, *La otra* contiene también una reseña de *El hijo* y *El niño*, las dos últimas películas de Jean Pierre y Luc Dardenne, los hermanos belgas más conocidos por sus documentales que por sus películas de ficción, y un comentario lúcido de Carmen Cuervo sobre *El increíble castillo vagabundo*, última animación de Asao Miyazaki que, pese a haberse realizado en 2004, se estrenó en nuestro país a principios de este año. En lo que hace a música hay una extensa entrevista al singular y siempre interesante Palo Pandolfo que, en esta ocasión, carga sus armas contra el rock and roll imperialista, y también queda lugar para un recuerdo por Diego Valente de un disco de Spinetta que nunca será lo suficientemente valorado: el extraordinario *Artaud* de 1973, con un seguimiento personal de cada una de sus canciones.

Páginas de guarda
Revista de lenguaje, edición y cultura escrita
Nº 1, otoño 2006

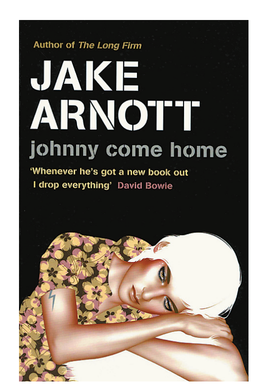


Se presenta en sociedad una nueva revista que se las trae a fuerza de calidad de diseño y excelencia académica. Su nombre hace homenaje a la primera y última página que protegían al contenido de las ediciones antiguas y es un proyecto de la cátedra de Corrección de Estilo de la Facultad de Filosofía y Letras. Bajo la dirección de María Marta García Negroni, cuenta en su consejo académico con destacadas personalidades de la cultura como el lingüista Ignacio Bosque, Roger Chartier, Sylvia Iparaguirre y Jorge Lafforgue. *Páginas de guarda* constituye un nuevo espacio de reflexión sobre el mundo de la edición, y el primer número está dividido en 5 secciones: la primera es la "Presentación", la segunda una serie de artículos reunidos bajo la carátula de "Lenguaje", y dentro de los cuales vale resaltar la creativa apología de José Luis Moure sobre el error y la errata. Luego viene la temática de "Edición" que en este número cuenta con una entrevista a Leopoldo y Octavio Kulesz, jóvenes editores de *Libros del Zorzal*. "Cultura escrita" se intitula la cuarta parte, donde brilla un análisis de Sylvia Iparaguirre sobre la dialéctica entre historia y ficción desde el lugar de la experiencia literaria, y no desentona para nada el artículo de la diseñadora Marina Garone Gravier sobre el diseño tipográfico para lenguas ágrafas, en el que se revela la fuerza de la interpretación simbólica. La revista cierra con una sección dedicada a publicar breves reseñas de diversos libros que tienen en común su familiaridad con el universo de la edición.



El favorito de Bowie

Jake Arnott sigue siendo un secreto de culto pero cada vez más cerca de explotar: su última novela reconstruye los años del glam con dramatismo y belleza. Pronto jugará en las grandes ligas.



POR RODRIGO FRESAN

Ahora casi todos los que deben saberlo están al tanto de quién es James Ellroy. Pero alguna vez James Ellroy fue exactamente el tipo de escritor que es hoy el inglés Jake Arnott: un secreto a voces, un más que atendible narrador de culto, alguien que escribe mucho más que simples y duros policiales y que, como Ellroy en su momento, no es que todavía no haya dado el salto a las grandes ligas por encima de géneros y modas, sino que hace falta que alguien "importante" –más allá de David Bowie, fan confeso– proclame que el tipo ya está ahí esperando que le cuelguen la medalla y le entreguen el diploma.

Mientras tanto y hasta entonces, hay que saber que Arnott debutó en 1999 con la brillante y episódica novela *The Long Firm* (recientemente adaptada a la televisión inglesa en formato miniserie y nominada nada menos que a siete premios Bafta) presentando al tan monstruoso como fascinante gangster Harry Starks. Claramente moldeado en la memoria de los hermanos Kray, Starks es dueño de club, fan de Judy Garland, gay a pesar suyo, violento como pocos y, ante todo, está deseoso de ser parte del ambiente de los Swinging Sixties (como en Ellroy, abundan en Arnott los regocijantes *cameos* de históricos y verídicos) en una Londres que comienza a cambiar para siempre y que Arnott describe con pericia de cronista magistral. La novela concluía con Starks fugándose de Inglaterra, pero su sombra se hacía sentir en *He kills Coppers* (del 2001, donde el telón de fondo era el Mundial de Fútbol de 1966) y, sobre todo, retornando en los '90 a una metrópoli rendida ante el chic de cineastas como Danny Boyle y Guy Ritchie en la fantástica *true-crime* (todo junto y con minúsculas) donde Starks se entera que están filmando una película sobre su vida y hazañas y decide volver del exilio para ver de qué se trata todo eso y, de paso, "asesorar creativamente" a los muchachos.

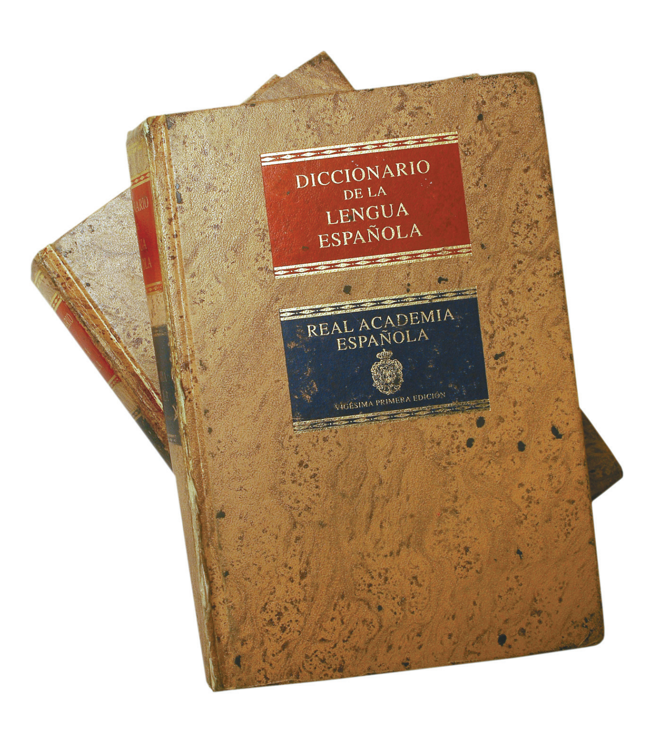
Las tres novelas fueron reunidas en el volumen *The long firm trilogy* (2005) y ahora, con *johnny come home*, Arnott vuelve a empezar sin por ello perder virtudes anteriores. Menos panorámica y más íntima, menos "graciosa" y más dolida, su cuarta novela se ubica en los sórdidos y brillantinescos '70 del glam, la androginia, los pantalones pata de elefante, la resaca del LSD y la psicodelia, los zapatos con plataforma y las bombas de la Angry Brigade. En este escenario, año 1972, Arnott planta un quinteto de personajes formidables: el pintor Stephen Pearson (atormentado por el reciente suicidio de su amante y carismático líder anarquista Declan O'Connell quien siempre se identificó con Judas), Nina (amiga bisexual agotada por los requerimientos del *ambiente*), el rocker Johnny Chrome (quien acaba de tener su primer hit pero no está del todo seguro acerca de cómo seguir), el sargento detective Walker ("especialista en hippies" del recién formado Escuadrón de Explosivos) y, por encima de todos ellos, flotando como una especie de Peter Pan o de Ziggy Stardust, el fascinante rent-boy de diecisiete años Sweet Thing dueño del lema: "Yo no quiero ser libre, quiero ser caro". Semejante elenco –todos juntos ahora– acaba consiguiendo un cóctel molotov de personalidades que se vuelve todavía más volátil cuando alguien descubre una bomba que no ha explotado pero, por qué no, puede explotar en cualquier momento.

Stephen Frears haría una gran película con todo esto y (casi nadie discute hoy que Ellroy está junto a DeLillo, McCarthy, Mailer y Roth y Updike) falta un poco menos para que Arnott sea sentado a la misma mesa de Amis, Banville, Barnes, Ishiguro, McEwan, Rushdie & Co. Y, si hay algún problema, lo enviamos a Harry Starks para que lo solucione. Rápido.



Limpia, fija y discrimina

Muchas veces con un sentido del humor involuntario, el *Diccionario* de la Real Academia mantiene definiciones que ofenden y discriminan a las minorías. El debate se abrió, pero la Academia, por ahora, se niega al cambio: "El reclamo debe ser a la sociedad, no al diccionario".



Diversas asociaciones de gitanos, judíos, homosexuales, nacionalistas del BNG y feministas han juntado fuerzas con un objetivo que va mucho más allá de una mera cuestión de palabras: luego de poner el grito en el cielo contra algunas acepciones y definiciones erróneas y violentas del *Diccionario* de la Real Academia Española, presentaron una iniciativa en el Congreso para tomar conciencia sobre el tema y cambiar, con las palabras, las cosas.

Esto es lo que nuestro diccionario de la RAE se encarga de enseñarnos: de los gallegos (por eso de que la caridad bien entendida empieza por casa), dicen que son "tontos y tartamudos". El Bloque Nacionalista Gallego (BNG) presentó en abril pasado una proposición para que se eliminen esas dos acepciones usadas en Costa Rica y El Salvador. "Habría que quitarlas", asegura Francisco Rodríguez, portavoz del partido en el Congreso. "Vamos a ver", contestó el lexicólogo José Antonio Pascual. "Lo primero que hay que saber es que el diccionario se ha ido modificando en varias etapas desde su creación. Pero somos como fotógrafos de un paisaje y no los creadores de éste. Y la realidad a veces es fea".

El caso de las definiciones sobre los judíos viene de larga data. Dicen, por ejemplo "acabar con las judiadas". Varias palabras relacionadas con este pueblo han tenido tradicionalmente un uso despectivo. El más conocido es "judiada": "acción mala, que tendenciosamente se consideraba propia de judíos". Y luego el diccionario recoge un tercer uso de la palabra "sinagoga": "Reunión para fines que se consideran ilícitos". Un portavoz de la Federación de Comunidades Judías de España asegura que han pedido a la RAE que se modifiquen esas acepciones sin que nada haya ocurrido. "Son términos que están ahí y que se siguen usando", señala Pascual. "El diccionario está para todos. No puede ser que alguien acuda al libro y no sepa lo que es una judiada." En fin.

Y también hay para los gitanos, esa gente que roba niños. "Que estafan con engaño", les regala el diccionario. A Pilar Heredia, presidenta de la Asociación de Mujeres Gitanas Yerbabuena, le desagrada hasta el asco esta acepción de la palabra gitano: "Que estafa u obra con engaño". "Es vergonzoso que eso figure en el *Diccionario* de la RAE", dice Heredia. "El término gitano se usa todavía con esa acepción en la calle. Y porque nosotros lo cambiemos en el diccionario no va a cambiar la realidad social", insiste Pascual.

Infaltables, los gays también caen bajo la ortodoxia académica, aunque no lleven la peor parte. "De poco ánimo y esfuerzo", se los califica, aunque, eso sí, no se los llama invertidos. Myriam Navas, del Colectivo de Lesbianas Gays y Transexuales de Madrid (Cogam), señala que "lo que no me gusta son algunos usos machistas que identifican homosexual con afeminado, cuando todo el mundo conoce la diversidad que existe en el mundo gay".

Y para terminar, ni más ni menos que las mujeres. Y esta vez, el diccionario real se refina hasta la perversión, al definir lo que es un huérfano: "A quien se le han muerto el padre y la madre o uno de los dos, *especialmente* el padre" (subrayado nuestro).

"Muchas reivindicaciones son lógicas", explica el lexicógrafo y obcecado Pascual, pero "hay que hacérselas a la sociedad y no al diccionario".

Evidentemente, lo que sí es cierto es que otras de las quejas rayan en el absurdo de la corrección política, como la de una asociación para la defensa del burro que pedía que se quitase la acepción del animal como sinónimo de ignorante. De todas maneras, el debate está planteado y los que supuestamente están encargados de desasnar a la población, ostentando desde 1713 el lema *Limpia, fija y da esplendor*, parecen hacerse los osos ante estas graves y pertinentes acusaciones.



premios OCTUBRE 10º Edición

Un espacio para crear, participar y ganar

Área Artes Visuales

Coordinador: **Sr. Guillermo Mac Loughlin**
Tema libre. En todas las disciplinas de las artes plásticas
Primer Premio: $3.000

Área Música

Coordinador: **Sr. Litto Nebbia**
Tema libre. Música urbana
Primer Premio: $3.000

Área Literatura y Comunicación

Coordinador: **Dr. Eduardo Romano**
Tema libre. Narrativa (cuentos y/o relatos)
Primer Premio: $5.000

Área Investigación

Coordinador: **Dr. José Enrique Miguens**
Tema Libre.
Primer Premio: $5.000

Periodismo Infantil y Juvenil

Coordinación del área: **Sra. Gigliola Zecchin "Canela"**
Tema libre. Crónicas, reseñas, notas o reportajes

2006

Coordinación general: Lic. Catalina Pantuso
Sólo para jóvenes
Recepción hasta el 31 de julio de 2006
No se cobra inscripción

Bases y condiciones en
www.octubre.org.ar
Teléfono:**5354-6610**